

Universidade do Porto
Faculdade de Belas Artes



A Matéria como base para a Prática Artística

Sabina Couto

Trabalho de Projeto para a obtenção do grau de Mestre em Pintura

Orientador: Professor Doutor Domingos Loureiro
Coorientador: Professora Doutora Teresa Almeida

Porto, Setembro 2017

Resumo

A matéria desempenha um papel crucial nas artes plásticas, sendo suporte a toda a prática artística, com raras exceções como na arte conceitual e virtual. É aqui debatido como a matéria pode funcionar como base para uma expressão plástica, ou seja, a relação que o artista estabelece com o material; como se processa essa experiência; o que se entende por essa relação; e, de que modo, permitem que os materiais sejam a origem de todo o seu trabalho. Esta investigação envolve uma análise e reflexão relativamente a estas questões, tendo em conta uma possível relação fenomenológica entre a matéria e o artista. Este princípio é manifestado na Land Art pelos artistas que procuram refletir sobre as especificidades das matérias da terra e partindo das suas potencialidades discursivas e expressivas para criar uma maior aproximação com a paisagem. Os objetos afirmam - se pela sua materialidade e pelas suas características matéricas, sendo importante compreender o que representa a matéria para o pintor ou escultor e o papel que apresenta nos seus trabalhos. Cada vez mais se torna evidente que a matéria possui uma determinada forma original, mas será que esta existência formal da matéria poderá estabelecer previamente a forma como esta é trabalhada? Para além de assumir um papel fundamental no mundo artístico onde atua e produz formas incontrolláveis, a matéria é objeto de estudo no que se refere à dimensão das suas potencialidades e métodos de criação / produção.

Palavras-chave:

Matéria, experiência artística, memória, espaço pictórico

Abstract

Matter plays a crucial role in the plastic arts, supporting all artistic practice, with rare exceptions such as in conceptual and virtual art. It is discussed here as the matter can function as a basis for a plastic expression, i.e. the relationship that the artist establishes with the material; How this experience is processed; What is meant by this relationship and; In what way, do they allow materials to be the source of all their work? This investigation involves an analysis and reflection on these issues, considering a possible phenomenological relationship between the matter and the artist. This principle is manifested in the Land Art by artists seeking to reflect on the specificities of the subjects of the earth and starting from their discursive and expressive potentials to create a greater approximation with the landscape. The objects are affirmed by their materiality and their material characteristics, and it is important to understand what the matter is for the painter or sculptor and the role he presents in his work. It is increasingly evident that matter has a certain original form, but will this formal existence of matter be able to pre-establish the way in which it is worked? In addition to assuming a key role in the art world in which it operates and produces uncontrollable forms, matter is an object of study in relation to the size of their potential and creation/production methods.

Keywords:

Matter, artistic experience, memory, pictorial space

Agradecimentos

Começo por agradecer especialmente ao meu Orientador, Professor Doutor Domingos Loureiro e Coorientadora Professora Doutora Teresa Almeida, por toda ajuda, motivação e apoio prestado.

Agradeço à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, aos professores, e colegas, e à Rosa pela sempre pronta disponibilidade.

Agradeço, ainda, à minha querida avó e ao meu irmão pelo apoio incondicional, otimismo e paciência. Por fim, a todos os meus amigos que sempre me apoiaram, principalmente a Rita, o Jorge, a Sofia e a Maria.

Índice

Introdução	11
Parte I: Enquadramento Teórico	21
1.1. A matéria como base para a experiência artística	26
1.1.1. Matéria e material	30
1.2. O mundo da experiência	34
1.2.1. Corpo físico	37
1.2.2. Experiência espaciotemporal	42
1.3. A casca que retorna árvore	48
Parte II: Enquadramento Teórico-Prático	53
2.1. O material determina a forma ou a forma determina o material	56
2.1.1. Alberto Carneiro	60
2.1.2. Frans Krajcberg	64
2.1.3. Bob Verschueren	67
2.1.4. Rui Chafes	70

Parte III: Enquadramento Prático	75
3. A matéria e a experiência	78
3.1. Árvore, ramo e casca	87
3.2. Espaços de recolha	89
3.3. Fazer e refazer	93
3.4. Desenho / experiência	98
3.5. Objetos / experiência	101
3.6. Expor e propor a experiência	104
 Catálogo	 109
 Conclusão	 145
 Bibliografia	 157
 Índice de Imagens	 162

Introdução

O presente trabalho revela os resultados da investigação que surgem como base para o desenvolvimento da prática artística apresentada na Parte III. Pretende-se debater de que modo a matéria pode funcionar como base para uma expressão plástica, ou seja, a relação que o artista estabelece com o material; como se processa essa experiência; o que se entende por essa relação; quais as limitações no domínio físico para a conceção; e de que modo, permitem que os materiais sejam a origem de todo o seu trabalho? Esta investigação envolve uma análise e reflexão relativamente a estas questões, tendo em conta uma possível relação fenomenológica entre a matéria e o artista. De forma a atender este assunto recorre-se a autores que apresentem reflexões teóricas que permitam esclarecer os conteúdos, bem como do valor atribuído à experiência defendida por diversos artistas, nomeadamente como apresentam os processos lógicos envolvidos, qual a importância que a matéria tem para o seu trabalho.

A matéria desempenha um papel crucial nas artes plásticas, sendo suporte a toda a prática artística, com raras exceções como nas artes concetual e virtual. Esta é uma substância física que poderá ser um pretexto ou causa para se tornar objeto de estudo de investigação, que na área das artes está presente nos pigmentos, suportes, aglutinantes, temas e em praticamente todos os contextos onde se desenvolva a expressão artística. No entanto, apesar das propriedades das matérias serem essenciais para os autores, estas desempenharam quase sempre um papel

secundário na práxis artística submetendo-se aos conteúdos e à forma. Situação que sucede principalmente até ao Modernismo, quando a arte se pronunciava sobre assuntos que estavam fora da própria arte. Se pensarmos na importância da matéria na pintura do holandês Rembrandt (1606 – 1669), a plasticidade das tintas seria previsivelmente tão importante como aquilo que estariam a representar, não só pelas suas qualidades estéticas, mas também sensoriais. Assim como, por exemplo, no autorretrato da pintora holandesa Judith Leyster (1606 – 1669) também existe esta valorização da tinta pelas suas propriedades/qualidades para além do que está a representar.

No caso da escultura é mais óbvia a relevância da matéria, no sentido em que, tradicionalmente, os escultores criam uma maior conexão com o barro, o gesso, o ferro, a pedra ou o bronze, tendo não só de a moldar ou transformar, mas nomeadamente, utilizar as suas qualidades físicas para a construção das suas produções. Veja-se o exemplo do artista italiano Michelangelo (1475 – 1564) que considerava que a função do escultor correspondia em libertar a forma que nascia naturalmente da própria pedra, ou seja, a obra surgia da própria forma que o material continha¹. O escultor francês Giovanni Bologna (1529 – 1608) partia do mesmo princípio de Michelangelo ao acreditar que a representação da obra se encontra enraizada na própria forma da rocha. Sendo então integrada na composição rochosa, tendo em conta as suas qualidades formais e texturais.

É evidente que a matéria exerce um papel significativo em toda a prática artística, mas, somente no início do séc. XX, os artistas começam a considerá-la de um modo menos subserviente aos temas ou à aparência formal das obras. Ela passa a assumir um papel de primeiro plano, as-

1. Retirado de: http://obviousmag.org/archives/2012/07/a_explosao_no_marmore_os_dialogos_ente_rodin_e_michelangelo.html (Acedido a 24 de agosto de 2017).

sumindo-se como ferramenta crucial para alguns artistas, sobretudo interessados numa relação mais fenomenológica com a prática artística. Isto porque, o contacto promovido entre o artista e a matéria privilegia o ato e a experiência, numa ligação que se estabelece com o homem de interdependência entre os dois. O artista alemão Joseph Beuys (1921 – 1986) é um dos exemplos desta relação em que são essenciais as propriedades da matéria, existindo uma constante procura em desenvolver no seu trabalho um diálogo próximo com ela. A gordura e o mel são duas das matérias com que a qual interage, dadas as características de transformação de ambas na relação com a envolvente, nomeadamente a temperatura. É este interesse pela constante transformação da matéria que define praticamente a sua obra. Temos também o artista Yves Klein (1928 – 1962) que estabelece uma relação mais metafísica, numa valorização do vazio / ausência, bem como uma relação por vezes paradoxal entre o uso de uma matéria e a sua aparência quase contraditória. Para além de considerar o vazio como a condição original da matéria, Klein afirma que a cor pura permite alcançar a verdadeira emoção e o mundo das energias cósmicas. Isto é, a cor pura para além de possibilitar pintar por exemplo um quadro, cria uma experiência mais imaterial e espiritual².

Como já tem sido referido, a relevância da matéria está presente no trabalho de vários autores no âmbito da escultura, da pintura e da arquitetura ao longo da história, demonstrando distintos modos de experiência. De forma a entender a ação e relação com as matérias e materiais, é essencial ponderar sobre como esta é refletida e trabalhada. Veja-se o caso do arquiteto suíço Peter Zumthor (1943-) que valoriza o conhecimento aprofundado dos materiais e as respetivas propriedades, assim como uma experiência mais emocional. Zumthor defende que a arquitetura tem a

2. Retirado de: <http://atraves.tv/a-arte-de-yves-klein/> (Acedido a 2 de setembro de 2017).

ver principalmente com o espaço e o material, em que os edifícios devem ser sentidos e não intelectualizados. Assim, nos seus trabalhos há uma valorização pela experiência física e sentida, e não é por acaso que o local onde nasceu contém as suas construções mais notórias³. Neste âmbito podemos, o escultor português Alberto Carneiro (1937 – 2017) e o escultor naturalizado brasileiro Frans Krajcberg (1921 –) concedem bastante relevância à terra onde vivem, na qual surgem os seus trabalhos mais significativos, pela relação íntima e profunda que estabelecem com o espaço, as memórias e no caso de Carneiro transporta-o a experiências da sua infância. É evidente a necessidade que ambos têm em viver diretamente na natureza e interagir com a matéria num sentido mais ecológico, como quando Krajcberg recolhe as árvores queimadas e tenta denunciar através delas a destruição das florestas e ação do homem.

A relação que os artistas estabelecem com as matérias naturais ou processadas é evidente a partir das formas que empreendem para dar configuração aos seus objetos, ou seja, pelo específico processo de trabalho a que submetem os materiais. No entanto, as particularidades dos materiais por vezes mostram um caminho a seguir, principalmente as matérias orgânicas extraídas da natureza que possuem um crescimento e forma natural. Este princípio é manifestado na Land Art pelos artistas que procuram refletir sobre as especificidades das matérias da terra e partindo das suas potencialidades discursivas e expressivas para criar uma maior aproximação com a paisagem. Aqui podemos referir o artista alemão Nils – Udo (1937 –) que preserva a configuração primitiva da matéria, mantendo-a viva e trabalhando diretamente no local de origem. O mesmo sucede nas obras dos artistas Robert Smithson (1938 – 1973) e Richard Long (1945) que se interessam pelas matérias puras e pelo retorno à origem do material. Uma reflexão entre o gesto

3. Retirado de: <https://vignale.ford.pt/pt-PT/magazine/peter-zumthor-o-homem-dos-materiais/index.html> (Acedido a 25 de agosto de 2017).

e a relação com os materiais, com formatos rudimentares, como linhas, formas redondas, cruz e espiral, criando uma fusão da natureza com o artista.

O artista belga Bob Verschueren (1945 –) e a artista portuguesa Romy Castro (1956 –) apresentam uma aproximação à Land Art no que diz respeito à relação direta com os materiais da natureza, embora não realizem as suas intervenções no local, transportando a matéria bruta para um espaço expositivo. Apesar de matérias diferentes, ambos as expõem como matérias brutas, a valerem por si e a revelarem o seu universo específico a partir das suas formas puras e praticamente sem intervenções, principalmente na obra pictórica de Castro.

Também com um interesse pelos materiais provenientes da natureza temos a artista portuguesa Gabriela Albergaria (1965 –) com uma abordagem e construção bastante diferente dos autores referidos, já que recorre a fotografias, desenhos, para além de construir objetos unindo partes de árvores diferentes sempre com o intuito de tentar apresentar a sua memória e sensações que teve no respetivo espaço de seleção.

A existência matérica das coisas permite uma aproximação e intimidade com elas porque possibilita que as percecionemos numa relação de contato mais direto, mas também porque expõe a nossa própria natureza íntima. Assim, os objetos afirmam-se pela sua materialidade e pelas suas características matéricas, mas também como evocadores de uma experiência e conhecimentos pessoais, sendo importante compreender o que representa a matéria para o pintor ou escultor e o papel que apresenta nos seus trabalhos. O exemplo do artista espanhol Francisco Farreras (1927 –) onde durante a sua prática artística realiza uma constante procura por novos caminhos técnicos e estéticos, desde a forma como trata as texturas, os contrastes, a transparência, a cor e a luz, as propriedades das madeiras e dos papéis. Há uma relação de proximidade e de cons-

tante diálogo com a matéria; e a artista Eva Hesse (1936 – 1970) que apresenta uma relação complexa com os materiais e com a forma, preocupando-se principalmente com o processo, degradação e efemeridade da obra⁴.

É pertinente considerar como os artistas atribuem uma nova atenção e relevância aos processos materiais na expressão artística, revelando a sua interação com a matéria, seja de manipulação ou de construção em função das suas potencialidades. Veja-se o trabalho do escultor norte-americano Richard Serra (1938 –) que se relaciona com o material partindo do princípio de que este é que dita qual o procedimento a ter e que impõe a sua forma na forma. Já no caso do escultor português Rui Chafes (1966 –) que também trabalha com o ferro há uma preocupação com o apagamento dos vestígios, da extrema leveza e da fluidez do material. Esta ilusão que Chafes cria nas suas esculturas faz lembrar os projetos da arquiteta iraquiana Zaha Hadid (1950 – 2016) que aproveita todas as propriedades e vantagens do betão, e cria traços orgânicos e dinâmicos, com formas curvilíneas que enaltecem fluidez e leveza⁵.

Assim, aqui interessa refletir sobre a ideia da matéria como potenciador de experiência e ação, e compreender as diversas possibilidades de atuar, tendo em conta as suas propriedades inerentes. Trata-se de uma abordagem em que a matéria ganha uma expressão natural e um novo lugar na prática artística, manifestando-se principalmente em registos tridimensionais.

De modo a compreender o significado atribuído à experiência entre artista e a matéria recorre-se à disciplina da fenomenologia, e aos principais autores Edmund Hus-

4. Retirado de: <https://philipbarnesart.files.wordpress.com/2012/12/material-place-and-time-extended-essay.pdf> (Acedido a 24 de agosto de 2017).

5. Retirado de: <http://www.portobello.com.br/blog/zaha-hadid/> (Acedido a 25 de agosto de 2017).

serl, Merleau – Ponty e Heidegger, que permitem refletir sobre os fenômenos que esta experiência proporciona. Em primeiro lugar, é importante ponderar o estudo do filósofo alemão Husserl, que para além de ser fundador desta disciplina, tenta descrever da melhor forma possível como o mundo se torna evidente à nossa consciência direta e sensorial. Este autor é um bom ponto de partida para perceber o sujeito a partir das suas experiências e neste caso, o artista e o seu processo relacional com a matéria. Em que, ao longo dos seus ensaios o corpo físico começa a adotar um papel essencial apesar de continuar a assumi-lo como transcendental, isto é, como uma mera aparência. Num segundo momento, reflete-se sobre o pensamento de Merleau – Ponty na obra “Fenomenologia da percepção” que parte da importância que Husserl atribuía ao corpo, no entanto, assumido como algo fundamental para se explicar o campo da experiência, invés de meramente aparente. Para este autor o homem é um sujeito pensante e “eu” corporal (tempo) que é afetado pela relação de proximidade com os objetos. Sendo a percepção do fenómeno captada pelo homem e pelo o “corpo próprio”, a origem de todo o conhecimento. Num terceiro momento, é abordada a questão da temporalidade que é aprofundada pelo filósofo Heidegger em “Ser e tempo”, que para o autor é essencial para a interpretação e compreensão do ser e do mundo. Esta reflexão da existência do ser e experiência no tempo, uma dimensão que tem que ver com a realidade que se observa no quotidiano, surge de uma vivência interior e como qualidade da consciência do ser. Para Heidegger, o tempo permite que o homem se relacione com o mundo, um “tempo primordial” que contém o passado, presente e futuro que nos leva para além da existência do próprio ser. Logo, abordar estes autores torna-se relevante para enquadrar e entender a relação entre o artista e a matéria, que por vezes excede para além de um mundo físico e é transportado para um mundo mental, um espaço tempo entre o real e o imaterial.

Na segunda parte desta dissertação, é deliberado sobre o conceito de forma segundo o pensamento de Henri

Focillon, que tem sido bastante recorrente na filosofia e na arte do séc. XX. Como se torna evidente, a matéria possui uma determinada forma original, pelo que se prevê que a origem da intervenção artística possa ser sugerida pela matéria preexistente. Isto é, contrariamente à ideia da matéria se submeter a uma determinada predefinição criativa, esta atua como fomento para o aparecimento dessa ideia. Assim, é importante refletir acerca desta como determinadora da forma ou como a forma pode determinar a matéria. Para além de adquirir um papel nuclear na arte, torna-se essencial a investigação das suas potencialidades e métodos de produção.

Há aqui também uma reflexão mais aprofundada em relação à experiência dos artistas Alberto Carneiro, Frans Krajcberg, Bob Verschueren e Rui Chafes. A prática artística é contexto ideal para testar como a experiência e a matéria se articulam, no sentido em que ação e pensamento se complementam. Ao mesmo tempo, a arte é um território onde a busca pelo novo e pela expressão humana se reveste de uma vertente ainda objetual e material, pelo que será certamente o melhor contexto para apresentar os resultados de uma relação tão vincada entre a matéria e o pensamento, mas também por proporcionar uma descoberta que extravasa largamente as experiências quotidianas com estes assuntos. A escolha recai sobre estes autores uma vez que acrescentam mais informação ao estudo em causa e principalmente, porque ilustram de melhor forma o tema e a prática que é desenvolvida. Estes são referenciados de forma a descrever a relação que cada um estabelece com a matéria, ou seja, o pensamento e o processo relacional, assim como a importância que o material apresenta na sua obra. Portanto, são indicados e evidenciados aspetos do seu trabalho como elementos pertinentes para esta investigação. Para além de se poder verificar que a matéria desempenha um papel crucial na prática artística. Promovendo relações fenomenológicas, afetivas e sensoriais que impregnam de sentido os trabalhos realizados.

Na terceira parte é realizado um enquadramento do trabalho prático procurando sempre que possível fazer a ponte com outros autores. Aqui serão expostos todos os elementos que constituem a concretização do projeto plástico, como os objetivos, o processo, metodologia e as diversas alterações que surgiram durante a etapas de investigação.

A base de toda a prática é a matéria orgânica extraída diretamente de um espaço da natureza, que orienta a conceção dos objetos e a série de desenhos. É mostrado a origem das matérias usadas, a importância do espaço de recolha, assim como a experiência vivencial e espiritual. Sendo o material predominante a casca de eucalipto e o ramo de mimosa, duas espécies de árvores invasores, é refletido sobre a vertente ecológica e os possíveis efeitos da sua recolha. Há aqui duas etapas importantes de investigação do projeto, nomeadamente os objetos a partir de cascas que são uma forma de devolver a vida ao material, como um objeto inanimado que retorna árvore e fluxo; e os objetos de ramos que remetem para a destruição e construção, isto é um material que é vivo e depois reconstruído. É criada uma relação entre as duas fases de objetos que influenciam a realização e experiência pictórica. Logo, são analisadas as escolhas de materiais, modo de ação, contexto de atuação, interação dos objetos com o espaço e no caso dos desenhos o diálogo com o formato, ou seja, a ação numa área limitada.

Desta forma, esta investigação teórico-prática parte de uma experiência pessoal que visa contribuir para uma melhor compreensão do papel da matéria e a sua importância na expressão plástica. É pretendido a partir da prática realizada com base na experiência, passar ou promover essa vivência por vezes de cariz quase espiritual para o espectador. Na qual, será necessário ponderar sobre as propriedades do material, a disposição no espaço, a sua relação com a arquitetura e a ligação com a luz natural e artificial. Assim, a intenção é promover esta experiência e contato num espaço que o espectador a partir dos objetos/desenhos possam também vivenciá-la.



Figura 1 | Sabina Collo, *Natureza que convoca e se converte II*, cristalhe, madeira de mimosa, arame e resina, 2017

Parte I: Enquadramento teórico

A matéria é, segundo o dicionário da Porto Editora, “tudo o que não é espiritual; substância física; corporalidade; assunto; substância; tema; objeto de estudo; disciplina; aquilo que pode ser objeto de conhecimento ou de investigação; material” para além de “pretexto; causa”⁶. Em termos gerais, a matéria é substância física, não espiritual, que poderá ser um pretexto ou causa para se tornar objeto de estudo e investigação. No caso das artes plásticas, desempenha um papel crucial, sendo suporte a toda a prática artística, com raras exceções como a arte conceptual ou virtual. Está nos pigmentos, nos suportes, nos aglutinantes, nos temas, e em quase todos os contextos onde se desenvolva a praxis artística. Contudo, se para os autores, as suas características sejam essenciais, ela desempenhou quase sempre um papel secundário na prática artística, submetendo-se aos conteúdos e à forma, sobretudo até ao Modernismo, quando a arte falava sobre assuntos que estavam fora da própria arte. Se poderemos pensar na importância da matéria na pintura de Rembrandt (1606 – 1669), é certo que frequentemente pensamos nos conteúdos e aparência das suas obras, principalmente nos autorretratos. Para o pintor, a plasticidade das tintas seria previsivelmente tão importante como aquilo que estariam a representar, não só pelas suas qualidades estéticas, mas também sensoriais, pelo que isolar a pintura dessa vertente é ignorar um dado de enorme relevância para o artista (**Fig. 2**).



Fig. 2. Rembrandt van Rijn, *Autorretrato*, Óleo sobre tela, 1658.

6. <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/mat%C3%A9ria> (acesso a 31 de julho de 2017).



Fig. 3. Michelangelo, *O Atlas*, Mármore, 277 cm, 1530-34.

No caso da escultura é mais óbvia a importância da matéria, no sentido em que, tradicionalmente, os escultores desenvolvem uma maior afinidade com o barro, o gesso, o ferro, a pedra ou o bronze, tendo não só de a moldar ou transformar, mas nomeadamente, utilizar as suas qualidades físicas para a construção das suas produções. Veja-se o exemplo de Michelangelo (1475 – 1564) que supostamente referiu que as suas esculturas já existiriam no interior dos blocos de mármore de Carrara e que a sua tarefa seria, apenas, retirar o excedente (**Fig. 3**).

Obviamente que a matéria desempenha um papel relevante em toda a prática artística, mas, apenas no início do séc. XX, os artistas começam a tratá-la de um modo menos subserviente aos temas ou à aparência formal das obras. Ela passa a assumir um papel primeiro plano, assumindo-se como ferramenta crucial para alguns artistas, sobretudo interessados numa relação mais fenomenológica com a prática artística. Isto porque, o contacto promovido entre o artista privilegia o ato e a experiência, numa relação que se estabelece com o homem de interdependência entre os dois. Florence Méredieu, a propósito deste assunto, refere:

“Uma fascinação toma conta do artista, o qual procede a uma análise minuciosa dos diversos materiais: empreendimento gigantesco e enciclopédico que transforma o artista num aventureiro telescópico ou microscópico. Dos Fauves aos Cobra, do Expressionismo a Tapiés, Klein, Beuys ou Kiefer, afirma-se as potencialidades e incoerências dos materiais.” (Castro, 2013, pp.24 a 25)

A reflexão em torno da matéria, terá como objetivo entender de que forma esta pode ser a base da criação artística. Recorrendo a diversos autores e artistas, procura-se seguir um ponto de vista de que esta fomenta uma experiência que será crucial para a realização prática e, desta forma, e identificar diferentes tipos de relações, seja de cariz espaciotemporal, fenomenológico, filosófico ou simbólico, mas

tendo sempre como fio condutor a matéria. Os desenvolvimentos das práticas artísticas geram, assim, diversas possibilidades, nas quais a matéria é explorada como um discurso e uma força expressiva que vai determinar tanto ação como a própria obra.

1.1. A matéria como base para a experiência artística

A matéria está presente, salvo raras exceções⁷, na prática artística, seja na sua forma mais pura ou manipulada, orgânica ou industrial. O que interessa aqui é como a matéria pode funcionar como base para uma expressão plástica ou seja, a relação que o artista estabelece com o material; como se processa essa experiência; o que se entende por essa relação e; de que modo, permitem que os materiais sejam a origem de todo o seu trabalho? Assim a escolha dos materiais torna-se fundamental, algo físico que, para além de funcionar como uma mera ferramenta, pode surgir como protagonista na obra de arte.

Em relação à experiência podemos dizer, de modo simplista, que é uma ação de experimentar e que se trata de um procedimento muito comum no campo das ciências. Utilizada nos trabalhos científicos com o objetivo de averiguar/testar hipóteses de forma a encontrar explicações, validações e apoios ao desenvolvimento de teorias. Normalmente, a experiência dá-se pelo contato entre dois elementos, que podem ser por exemplo, um sujeito e um objeto, e de que resultam dois tipos de dados: um lado mais objetivo que corresponde à análise das alterações resultantes do encontro vivencial com o objeto, e um lado de cariz subjetivo que diz respeito à interpretação que se faz desse momento. Neste sentido, a experiência vai variar

7. Referimos como exemplos a arte conceptual ou a arte virtual, que se concentram no conceito e não na forma, embora, não seja raro existir uma ligação com a matéria, mesmo quando se procura uma arte sem forma.

consoante cada área de experimentação, bem como da tipologia e dos seus intervenientes, sendo previsível que em todos os casos seja possível atribuir um significado a essa experiência, com a consciência de que será interpretação influenciada pelo passado pessoal e experiências vividas anteriormente.

A experiência resulta da interação do homem com o mundo que o rodeia e sucede constantemente no quotidiano, uma vez que faz parte da nossa existência. A partir dos sentidos o homem vive diretamente tudo que o envolve e consegue através da sua mente extrair todos os valores e significados e usufruir todas as qualidades que experimenta com os objetos ou com o mundo (Dewey, 2008). É possível distinguir entre experiência num sentido geral e num sentido mais técnico de experimentação: no primeiro há lugar a um conhecimento mais espontâneo, que o sujeito vive ao longo da sua existência, que vivencia no seu quotidiano; e a experiência no sentido mais técnico que diz respeito à observação e experimentação de forma a formular hipóteses, como um estudo de um fenómeno. Como refere Dewey (2008) a experiência resulta dessa interação e pode-se diferenciar experiência e experimentar ou viver algo.

No caso da experiência artística, centro desta dissertação, interessa abordar que estamos sempre na sua presença, na criação de uma obra arte, em variados sentidos. No entanto, ela não tem a mesma importância para todos os artistas, havendo autores que, priorizam essa experiência, mesmo com as suas limitações e consequências e, outros, que não lhe acrescentam valor de destaque. No primeiro exemplo, há uma valorização do contato direto, promovendo um processo de forte componente experiencial e fenomenológico, conseguido devido a uma maior aproximação ao objeto. Este contato permite uma intensa relação física que pode originar uma veemente ativação emocional, proporcionando diversas interpretações, bem como a recuperação de memórias ou reconstruções de algo vivido

no passado. No segundo caso, a experiência pode acrescentar algum tipo de conhecimento e interação emocional, mas ela será sempre secundarizada em relação ao que o artista procura realizar. Em certa medida, esta segunda situação corresponde ao geral da vivência humana, em que estamos constantemente em estado de experimentação, mas apenas algumas destas experiências se sobrepõem à normal rotina, como são o exemplo dos estados emocionais de maravilhamento, fascínio, desgosto e entre muitos outros. Nestes casos, o resultado da experiência é de tal forma marcante que esta se torna bem presente no nosso quotidiano.

“(...) a obra de arte desenvolve e salienta o que é caracteristicamente valioso nas coisas com que convivemos todos os dias. Podemos considerar que o produto artístico surge a partir dessa ordem das coisas, quando o pleno significado da experiência comum é exprimido (...)”⁸.

Assim, a criação artística surge a partir do que é vivido pelo homem, de todas as influências que o mundo exerce sobre ele e de todas as relações experienciadas. Segundo Dewey, a experiência sucede continuamente marcada de eventos e situações irregulares e interrompidas que são recordadas mais tarde como experiências. Para o autor, a obra de arte só é uma obra de arte estética quando exprime a experiência pessoal do artista e esta é a compartilhada com o espetador, senão seria apenas algo mecânico. “Quando um artista está criando a sua obra, ele está em contato com ela. E esse contato mostra todas as suas percepções que estão interligadas com o objeto até que se possa chegar ao seu fim, modelando e remodelando passo a passo a sua obra até que quando ele determina de ter chegado ao fim,

8. (...) la obra de arte desarrolla y acentúa lo que es caracteristicamente valioso en las cosas de las que gozamos todos los días. Podemos considerar que el producto artístico surge a partir de este orden de cosas, cuando se expresa la plena significación de la experiencia ordinaria (...). El arte como experiencia, John Dewey, 2008, p.12.

ela cessa” (Gonzatto, 2012, p.9). Logo, Dewey considera a experiência estética profundamente ligada ao ato criativo e que potencializa a apreensão do conhecimento.

Desta forma, pode-se dizer que a arte como experiência é transmitir ou traduzir a partir da obra de arte a sua própria experiência de vida. O que o artista vivencia e experiencia no mundo, todas as relações e percepções que estabelece com o que o rodeia, é partilhada com o espectador por meio da expressão artística. Há assim, um interesse em explorar uma experiência material como modo de pensar, sentir e comunicar através da matéria. Estabelecem de certa forma uma relação íntima e familiar com os materiais, como substancias ou matérias que fazem parte do seu cotidiano. “As formas materiais podem, portanto, atuar como metáforas sensuais fundamentais da identidade, instrumentos para pensar e criar conexões em torno das quais as pessoas constroem ativamente as suas identidades e mundos⁹” (Tilley, 2004, p. 217). Assim, recorrem à matéria como base para essa experiência, revelam as suas especificidades e tudo o que esta lhe transmite a partir do contato direto. Logo, há uma ligação intensa e real, de respeito mútuo entre o artista e o material, na qual este ganha uma voz e revela o que o torna único. O artista exprime assim, a sua experiência sensorial e corpórea com a matéria, o mundo e tudo o que o envolve.

9. Material forms may thus act as key sensuous metaphors of identity, instruments with which to think through and create connections around which people actively construct their identities and their worlds. The material of stone, Christopher Tilley, 2004, p.2017.

1.1.1. Matéria e material

A matéria, como já foi mencionado anteriormente é uma substância física, não espiritual, que poderá ser um pretexto ou causa para se tornar objeto de estudo e investigação. Enquanto que o material, segundo o dicionário da Porto Editora é algo “que diz respeito à matéria; formado de matéria; não espiritual; corpóreo; concreto; relativo a bens materiais; pesado; maciço; conjunto de notas, factos, ideias e matérias que se reúnem para a produção de uma obra intelectual¹⁰.” Em termos gerais podemos dizer que a matéria é tudo o que tem massa, que ocupa um lugar no espaço e que forma o material, e o material é constituído pelo conjunto de matéria.

De acordo com Tim Ingold as propriedades dos materiais correspondem às qualidades da matéria, mas que não é algo fixo e para conseguir descrever essas propriedades é necessário contar as histórias dos materiais. O autor expõe a importância em dar especial atenção às propriedades dos materiais e refere as preocupações em relação às qualidades inerentes, que por vezes são suprimidas invés de expressas na obra. Esta preocupação pelo “verdadeiro para o material”, isto é, respeitar as propriedades das matérias, é um pensamento muito recorrente pelos escultores, artistas e arquitetos. Apesar das propriedades e preferências serem mantidas, em relação aos materiais que

10. Retirado de: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/material> (Acedido a 10 de agosto de 2017).

se escolhe podemos, no entanto, submete-los a diversas experiências ou testes de forma a compreender as suas qualidades e capacidades. Como por exemplo, a densidade, resistência, elasticidade ou conduta térmica e entre outras mais possibilidades. Os materiais são como variedades da matéria, ou seja, as propriedades dos materiais são as propriedades da matéria e para descrever as suas qualidades é necessário contar o que ocorre quando estas se manuseiam, misturam e transformam (Ingold, 2007).

“Assim, as propriedades dos materiais, consideradas como constituintes de um ambiente, não podem ser identificadas como fixas, como atributos essenciais das coisas, mas bastante processuais e relacionais. Não são nem objetivamente determinados, nem subjetivamente imaginados, mas praticamente experimentados. Nesse sentido, cada propriedade é uma história condensada¹¹” (Ingold, 2007, p.14).

Segundo Ingold, as propriedades dos materiais surgem da sua experimentação e cada matéria contém uma história, na qual as propriedades dos materiais são histórias e não apenas atributos. Como por exemplo, Christopher Tilley afirma em relação às propriedades da pedra, que enquanto material mostra as suas próprias qualidades de pedra, no entanto, não é algo constante e sim variável que muda segundo o que a envolve, seja a luz, sombra ou humidade, e da forma que esta é percebida pelo observador. Então, para compreender as propriedades da pedra é necessário observar e interagir com esta matéria a partir do máximo de variações possíveis, desde o caminhar ao seu redor aos diferentes momentos do dia ou clima (Tilley, 2004).

“(...) quais pedras individuais podem criar expe-

11. “Thus, the properties of materials, regarded as constituents of an environment, cannot be identified as fixed, essential attributes of things, but are rather processual and relational. They are neither objectively determined nor subjectively imagined but practically experienced. In that sense, every property is a condensed story. Materials against materiality,” Tim Ingold, 2007, p.14.

riências multidimensionais quando são encontradas. As experiências locais e íntimas complexas são geradas através do movimento em direção e ao redor das pedras. As pedras são dinâmicas mesmo quando são obviamente fixas¹² (Tilley, 2004, p.38).

As matérias são muito diversificadas e quando submetidas a vários processos sofrem transformações que originam uma infinita possibilidade de materiais. Temos o exemplo das plantas ou árvores que possuem muitos derivados, como casca, seiva, madeira, carvão, cinza e resina. Assim, os materiais ao serem combinados de formas diferentes com outros ingredientes originam diversos tipos de material que por vezes desaparecem do objeto por serem absorvidos por este. Mas antes de mais todas as matérias tanto processadas como as brutas surgem inicialmente da sua natureza, que apesar de processadas continuam a ter as suas propriedades naturais mesmo com um aspeto diferente. Este lado orgânico de cada matéria pode não ser visível quando esta é transformada pelo grau de manipulação, no entanto, as propriedades inatas continuam presentes mesmo com todas essas alterações. As possibilidades de transformação das matérias são imensas e a escultura/pintura transformam a matéria enquanto esta se concebe. Durante a construção da obra, o artista pode seguir dois caminhos, em primeiro lugar a matéria pode ser escolhida no seu estado bruto, sem qualquer tipo de transformação ou processo industrial; ou então, pode ser escolhida enquanto material, ou seja, matéria já processada e transformada pelo trabalho aplicado nesta. Neste segundo momento, há duas transformações sobre as matérias, primeiro da matéria em material e depois do material em objeto. Apesar das matérias e materiais terem a mesma origem, como por exemplo a madeira, distanciam-se de alguma forma pelo

12. "(...) which individual stones can create multidimensional experiences when encountered. Complex local and intimate experiences are generated through movement towards and around the stones. The stones are dynamic even when they are so obviously fixed." The materiality of the stone, Christopher Tilley, 2004, p.38.

seu aspecto externo que permite fazer uma aproximação ou reconhecimento das divergências, isto no que diz respeito às formas dos materiais e das matérias provenientes de uma mesma origem.

Assim, um tronco ou uma ripa de madeira, embora possam ter uma mesma origem, a madeira, ambos apresentam diferentes estados formais, divergindo pela quantidade de transformação, tratamento ou intervenção externa abrangendo várias opções na expressão artística. Desta forma, as diversas transformações das matérias, quer sejam de forma mais natural ou industrial carregam consigo diversas possibilidades de diálogo entre o pensamento e o ato criativo, em que a sua fisicidade auxilia/limita o processo e as formas dos objetos, condicionando assim a concepção do objeto. Logo, tanto a forma de uma matéria natural ou sintética contribui e orienta de algum modo na concretização do objeto, seja enquanto forma ou matéria.

Portanto, é importante compreender a matéria, as suas propriedades e como refere Ingold, a sua história através da experimentação, em que o contato direto com os materiais é determinante para a expressão artística e para uma maior consciência em relação à sua origem. Assim, este contato direto com a matéria possibilita uma maior aproximação e sensibilidade com as formas e as matérias, logo o artista pode identificar o seu poder e instintivamente reconhecer a matéria adequada ao seu trabalho. Pois cada matéria desperta um certo interesse no artista, seja pela sua forma, história ou potencialidades de transformação, que por si só podem ser consideradas como obra de arte.

1.2. O mundo da experiência

A experiência é o contato direto com algo que nos rodeia como um lugar, material, objeto ou situação, com diversos intervenientes, desde as alterações do clima ao estado de espírito da pessoa. Esta experiência direta é subjetiva e depende muito da nossa própria conceção no mundo, do posicionamento que assumimos, das coisas que nos envolvem, onde nos inserimos, preocupações ou interesses. O mundo é diariamente agitado e ativado nas suas respetivas características, a que estamos intimamente ligados. Por exemplo quando experienciam diretamente a floresta não é algo determinado ou mecânico, mas antes um espaço subjetivo que responde/direciona às emoções, na qual nos entregamos e recebemos reciprocamente. O mesmo acontece com o contato com os outros, com os animais, como os objetos, e com quase tudo em geral. Assim, diariamente, vivemos diversas experiências que permitem ver algo mais do que somos capazes de perceber no momento. A experiência pode, por esta razão, conceder um conhecimento que extravasa o próprio acontecimento, através da formulação lógica e afetiva por ela propiciada. Assim, neste contexto podemos descrever uma experiência pessoal, essencial para o desenvolvimento desta investigação. Aconteceu numa caminhada na floresta quando se observava uma zona de eucaliptal, em especial, as cascas que envolvem e protegem o seu tronco, bem como as que se encontravam espalhadas pelo chão. Verificou-se que além do que se consegue ver, aquela imagem aludia a algo que parecia ultrapassar o próprio espaço, propiciando uma forte sensação estética que não correspondia ao espaço em si. Não se tratava de uma experiência estética do lugar, mas de uma revelação estética dos diversos fluxos promo-

vidos pelas associações arroladas com o que se estava a observar.

Neste sentido, logrou perceber-se quais são os fenómenos que estavam presentes na reflexão proporcionada pela experiência, levando-nos a um estudo na área da fenomenologia, disciplina filosófica inaugurada pelo alemão Edmund Husserl com o intuito de descrever da melhor forma possível como o mundo se torna evidente à nossa consciência direta e sensorial. Ou seja, levar-nos para o mundo tal como é diretamente vivenciado, tentando estabelecer uma base para um conhecimento que surge inevitavelmente da nossa experiência direta com as coisas que nos rodeiam (Abram, 2007).

O fenómeno pode-se dizer que é subjetivo porque sucede e depende das experiências/reações de cada indivíduo, o seu estado de espírito e preocupações no respetivo momento. Cada momento que se vivencia tem muitos envolvimento para além de nós, como por exemplo a casca do tronco eucalipto que se curva e cai é um fenómeno subjetivo, e pode ser experienciado por diversos sujeitos. O mundo real na qual vivemos é um conjunto sucessivo de perceções e sensações, um vasto campo coletivo de experiência vivida a partir de diversas perspetivas. Desta forma, a fenomenologia procura compreender o sujeito tendo como ponto de partida as suas experiências, “A intuição do vivido por si mesmo constitui o modelo de toda a evidência originária (...) A atitude natural contém uma tese ou posição implícita pela qual eu encontro aqui o mundo e o aceito como existente” (Lyotard, 1999, pp.23 e 24).

Edmund Husserl inicialmente alude para uma experiência totalmente subjetiva explorando o fenómeno psicologicamente e assumindo como algo “transcendental”, ou seja, a realidade experienciada tem um carácter imaterial e mental isolado dos factos mecânicos concebidos pelas ciências objetivas.

“Se examinarmos de mais perto o que é tão enigmático e nos lança na perplexidade nas reflexões mais à mão sobre a possibilidade de conhecimento, vemos que é a sua transcendência. Todo o conhecimento natural, tanto o pré-científico como também já o científico, é conhecimento que se objetiva transcendentemente; põe objetos como existentes, pretende atingir cognoscitivamente estados de coisas que não estão nele «dados no verdadeiro sentido», não lhe são «imanescentes»” (Husserl, 2016, p.58).

No entanto, o conhecimento da experiência começa a dar mais relevância ao corpo admitindo uma dimensão mais corpórea entre o conhecimento transcendental e a matéria (objetiva). O mundo é para Husserl um território de experiência inexplicável e muito amplo como uma “arca do mundo” e uma “raiz base” comum, mas simultaneamente diferente de cultura para cultura. (Husserl, 2016).

Podemos dizer que o mundo que nos envolve é diferente de cultura para cultura surgindo assim diferentes experiências pela forma como vivemos e nos relacionamos com o que nos rodeia. Portanto os modos de vida próprios de cada indivíduo não devem ser separados uma vez que o que experienciamos pode ser muito distinto, porque de certa forma existem sempre elementos comuns entre as diferentes culturas. Desta forma, a fenomenologia surge para mostrar que a experiência direta e as sensações são a base de todas as teorias para compreender esta experiência primitiva. Edmund Husserl tentou conduzir-nos para o autêntico sentido da nossa experiência sensorial na qual ao longo dos seus ensaios o corpo físico adotou um papel essencial.

1.2.1. Corpo físico

O mundo é constituído por uma imensidade de experiências na qual todas as vidas estão entrelaçadas e cada indivíduo vive a experiência sempre referente à situação em que se encontra e o seu interior. Esta vivência surge antes mesmo de qualquer reflexão. Sucede de forma orgânica e misteriosa pois já se encontra presente no nosso dia-a-dia como algo imediatamente vivido e, apesar da sua subjetividade, é a partir deste que se concebem os factos e teorias. Esta encontra-se sempre presente no pensamento, embora seja frequente esquecermo-nos do papel fundamental que temos no mundo, pelo que para tentarmos explicar o campo da experiência não podemos abrir mão da nossa presença direta. “Só como corpo é que eu sou visível para, e posso ser sentido por outros. O corpo é precisamente a minha inserção no campo da experiência” (Abram, 2007, p.45).

Na teoria de Husserl o corpo físico começou a ser reconhecido com um papel fundamental e essencial. No entanto este continuou a assumi-lo como algo transcendental como uma simples aparência. O seu legado foi retomado pelo filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, mas, nas suas teorias, o corpo surge como o verdadeiro sujeito da experiência e não como uma mera aparência. O autor considera o corpo físico a verdadeira presença no mundo e que, sem ele, não existiria qualquer experiência. Assim leva-nos a identificar as sensações e a parte sensível do nosso próprio corpo presente nas reflexões desta experiência subjetiva. Um “corpo próprio” que experiencia verdadeiramente

as coisas e que nos permite realizar os nossos projetos, como pintar ou construir os objetos fragmento a fragmento. Assim, no caso desta investigação, podemos referir que: o caminhar pela floresta e andar em cima do chão repleto de cascas de eucalipto, de ouvir o ranger ao pisá-las, o olhar e o ver os troncos envolvidos pelas cascas (súber) que com o vento e chuva ficam curvadas e recortadas. É toda esta imensidão de sensações a base da relação entre o contato do corpo com o contexto, que poderá produzir uma leitura que extravasa o próprio lugar e a própria definição pessoal. O corpo que experiencia e que posteriormente retoma as vivências numa outra experiência, agora no atelier.

O caráter misterioso deste corpo físico que permite respirar e sentir leva-nos à real experiência do que nos rodeia, como as árvores, os solos, lugares, pessoas e todas as outras coisas. Merleau-Ponty considera o próprio corpo o verdadeiro sujeito da consciência, um corpo que sente de forma ativa e a sua relação com o mundo é orgânica e não algo programado como uma máquina. Desta forma, cria uma fenomenologia mais autêntica que tenta esclarecer a experiência a partir do seu interior. Uma experiência que está constantemente alinhar-se de acordo com as mudanças do mundo e as coisas que envolvem o corpo.

“Na raiz de todas as nossas experiências e de todas as nossas reflexões, encontramos um ser que imediatamente se reconhece, porque é o conhecimento de si mesmo e de todas as coisas, e que conhece a sua própria existência, não pela observação e como um facto dado, nem pela inferência de qualquer ideia em si, mas pelo contato direto com essa existência¹³” (Merleau-Ponty, 2006, p.432).

13. “At the root of all our experiences and all our reflections, we find, then, a being which immediately recognizes itself, because it is its knowledge both of itself and of all things, and which knows its own existence, not by observation and as a given fact, nor by inference from any idea itself, but through direct contact with that existence. “Phenomenology of Perception, Merleau-Ponty, p.432.

Merleau-Ponty considera o mundo composto por relações objetivas em que o homem não é puro e transcendental, mas antes um sujeito pensante e “eu” corporal (tempo) que é afetado pela relação de proximidade com os objetos. O corpo deixa de ser gerado separadamente da experiência vivida, de funcionar como uma espécie de motor e de se isolar em si mesmo. O sujeito no mundo é o corpo no mundo, ou seja, o corpo é o sujeito de percepção que compreende e sente, consciência da qual provém o conhecimento. Então, o corpo é a origem dos sentidos, da aceção da relação do sujeito com o mundo e com as coisas que o cercam, o sujeito é assim tido na sua totalidade.

Para o autor a percepção é captada pelo homem (fenômeno) e o “corpo próprio” a origem do conhecimento em que o que é percebido são seres dinâmicos que colaboram de forma ativa para a experiência direta, com o qual nos envolvemos de forma recíproca. Este refere geralmente nos seus estudos as coisas, as suas propriedades e o mundo como algo ativo, como um corpo que sente e interage com o que o rodeia. Nada é completamente passivo e a percepção pode se definir pela participação, uma troca entre o corpo e o mundo que o rodeia. Assim, o corpo é mais do que um mero objeto, mas sim algo com vida e sentimentos que nos torna humanos. É um corpo que sente e se envolve com o que o rodeia, que revela a capacidade de criação e expressão por exemplo quando se constrói uma pintura ou escultura face ao que se observa e se compreende do mundo real. Esta comunicação, expressão com o mundo e com os outros só é possível através do corpo. Um corpo que vive espontaneamente os fenômenos e que permanece sempre na consciência do indivíduo, e se localizam as sensações humanas (Merleau-Ponty, 2006).

“(...) é possível saber como escrever na máquina sem saber dizer onde as letras estão. O escritor sabe onde as letras estão assim como sabe onde seus membros do corpo estão. O corpo conhece de acordo com o hábito, com a familiaridade. (...)”

O hábito leva-nos a familiaridade com o mundo (Galante, 2014, pp.47 a 68).

Segundo a concepção de Merleau-Ponty, o corpo é um sujeito no mundo, perceptivo e fundamentalmente um sujeito mundano. O ser humano não tem um corpo, ele é o próprio corpo que compreende e é compreendido. Sendo que só existimos a partir do corpo próprio e não deve ser visto como um mero recetor ou um meio, mas antes como capaz de perceber a realidade a partir de aspetos momentâneos. Assim, o mundo é o espaço natural de todas as percepções e pensamentos, na qual a percepção se realiza. Este ato de percepção concretiza-se então a partir do corpo desde o seu contato inicial com o mundo, de forma funcional e criadora.

“O corpo é o meio geral para ter o mundo. Ora ele se limita aos gestos necessários para a conservação da vida e, correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico; ora, brincando com seus primeiros gestos e passando de seu sentido próprio a um sentido figurado, ele manifesta através deles um novo núcleo de significação: é o caso dos hábitos motores da dança. Ora, enfim a significação visada não pode ser alcançada pelos meios naturais do corpo; é preciso então que ele construa um instrumento, e ele projeta em torno de um mundo cultural (Merleau – Ponty, 2006, p.169)¹⁴”.

De acordo com Merleau- Ponty, a percepção real e lógica vivida é que nos possibilita o acesso ao mundo, pois é na percepção que se dá a significação fundamental da nossa

14. “The body is our general medium for having a world. Sometimes it is restricted to the actions necessary for the conservation of life, and accordingly it posits around us a biological world; at other times, elaborating upon these primary actions and moving from their literal to a figurative meaning, it manifests through them a core of new significance: this is true of motor habits such as dancing. Sometimes, finally, the meaning aimed at cannot be achieved by the body’s natural means; it must then build itself an instrument, and it projects thereby around itself a cultural world.”

existência. Esta experiência da percepção nasce da relação do corpo com o mundo e o corpo é visto como uma totalidade. A percepção é uma colocação de um objeto no espaço, uma ação primitiva e imediata entre consciência e o mundo. “Nunca é o nosso corpo objetivo que movemos, mas o nosso corpo fenomenal, e não há nenhum mistério nisso, já que nosso corpo, como potencialidade de tal ou parte do mundo, surge segundo os objetos a serem apreendidos e percebidos” (Merleau – Ponty, 2006, p. 121)¹⁵. Assim, o autor destaca o papel central do sujeito corpóreo na percepção, uma vez que a área da percepção é realizada pelo corpo – sujeito e não através de uma representação. Logo, os objetos são corpo e nós somos corporais, sendo o corpo o sujeito de percepção que torna toda a experiência possível. O homem é corpo/consciência do mundo, ou seja, o corpo é simultaneamente alma e mundo (Carman, 2008).

Desta forma, na perspectiva fenomenológica de Merleau – Ponty, o corpo é entendido como um modo de espaço objetivo e não como um objeto, sendo a percepção originária de uma experiência vivida. A experiência corporal gerada num ponto de vista sensível da corporeidade, na tentativa de ultrapassar a dicotomia entre sujeito e objeto. Merleau-Ponty, no que diz respeito à relação entre o homem e o mundo, considera que não são exteriores um ao outro, mas antes referentes transcendentalmente. Sendo o sujeito “corpo próprio” dinâmico e funcional que a partir da experiência perceptiva se pode imergir num mundo anterior ao conhecimento. Portanto, o conceito de percepção é originário e essencial para o homem aceder ao mundo e à realidade. A percepção permite o acesso ao mundo e este surge a partir do que é percebido. Assim, o corpo é a forma de homem se comunicar com o mundo, presente antes de qualquer pensamento e sempre aberto a várias possibilidades de experiência.

15. It is never our objective body that we move, but our phenomenal body, and there is no mystery in that, since our body, as the potentiality of this or that part of the world, surges towards objects to be grasped and perceives them.”

1.2.2. Experiência espaciotemporal

O ser humano só existe a partir do “corpo próprio” e não deve ser visto como um mero recetor ou um meio, mas antes como capaz de perceber a realidade a partir de aspetos momentâneos. Sendo, o mundo um espaço natural de todas as percepções e pensamentos, na qual a percepção se realiza. Este ato de percepção concretiza-se a partir do corpo desde o seu contato inicial com o mundo, de forma funcional e criadora. A experiência sucede assim do “corpo próprio” que vive espontaneamente os fenómenos e que permanece sempre na consciência do indivíduo. Na “Fenomenologia da percepção” (2016), Merleau- Ponty afirma que o corpo permite as nossas percepções, alicerça o sujeito e o mundo, revela o percebido e “faz o tempo”. Logo, o corpo, enquanto “corpo próprio”, assume um papel relevante nesta obra, é o núcleo da composição do mundo, da existência, da consciência e da temporalidade (Merleau-Ponty, 2006).

Merleau – Ponty considera que só a partir das relações entre o sujeito, objeto e tempo é que se compreende a ligação entre o sujeito e o mundo, uma vez que o tempo é pensado a partir do ser. A questão da temporalidade como essencial para compreender e interpretar o ser e o mundo, é bastante aprofundada em “Ser e tempo” (2005) pelo filósofo Martin Heidegger. Segundo este autor, o ser só se revela e adquire significado no horizonte do tempo, é neste que existe o ser, a presença (Dasein) e o mundo. O horizonte do tempo é que possibilita a compreensão do ser a partir da deslocação da temporalização e assim estabe-

lecer a temporalidade do ser. Heidegger afirma que esta temporalização do ser é “ekstática”, isto quer dizer que é “o fora de si em si e para si mesmo originário”. O autor considera o passado, presente e futuro como as três “ekstases” do tempo, ou seja, as três formas em que o dinamismo da existência permite abrir o caminho para o que é exterior. Assim, as “ekstasies” são êxtases e cada uma delas transporta o indivíduo para um lugar, um “horizonte” próprio que orienta praticamente a ideia de tempo. “A irrupção da presença no espaço apenas é possível com base na temporalidade ekstática e horizontal” (Heidegger, 2005, p.172). Este horizonte possibilita a percepção de algo que por vezes não está explicitamente presente no que é imediatamente perceptível, mas que se encontra lá agregado como uma espécie de mistério (Valverde, 2008).

“A condição existencial e temporal da possibilidade do mundo reside no fato de a temporalidade enquanto unidade ekstática, possuir um horizonte. (...) A ekstase pertence, sobretudo, um “para onde” ela se retrai. Chamamos de esquema horizontal esse para onde da ekstase” (Heidegger, 2005, p.166).

Assim, os êxtases(ekstasies) da temporalidade orientam a percepção comum do tempo, tendo a sua fase fundamental no presente, levando os momentos do passado a ficarem para trás e os momentos por vir transportados para a frente. Esta temporalidade como proveniente do futuro, do que já foi e do que é, é em si mesma extática horizontal, ou seja, uma temporalidade definida por um horizonte proveniente do próprio êxtase. Então se partirmos do sentido comum do tempo, a temporalidade mantém-se inalcançável, isto porque a apreensão vulgar oculta a estrutura ekstática e horizontal da temporalidade.

“A temporalidade extática-horizontal não só torna ontologicamente possível a constituição ontológica do Dasein, mas é ela que também possibilita

a temporalização do tempo, aquele que a compreensão vulgar conhece e que nós caracterizamos em geral como uma sucessão não reversível de agora...” (Nunes, 2002, p.53).

O tempo para além de sustentar a presença do ser na sua própria existência e forma, também funciona como horizonte. É experienciado no quotidiano, que possibilita as vivências do tempo que podemos denominar de “vestígios” e nesse caso partir destes para compreender um tempo comum ao ser humano. “(...) chamamos de “tempo” a atualização que interpreta a si mesma, ou seja, o que é interpretado e interpelado no “agora” (Heidegger, 2005, p.218). Assim, para podermos dizer o que é o fenómeno do tempo temos antes de mais falar do “tempo como tempo”, partir do seu sentido mais comum, ou seja, da temporalidade da própria existência. É uma dimensão do tempo que tem que ver com a realidade que se observa no dia a dia, uma “sequência de agoras” que não se conhece o início e o fim, apenas que surge de uma vivência interior e como qualidade da consciência do ser (Heidegger, 2005).

De acordo com Heidegger, o tempo permite que o homem se relacione com o mundo, um “tempo primordial” que contém o passado, presente e futuro que nos leva para além do próprio ser. “Somente partindo do enraizamento da presença na temporalidade é que se pode penetrar na possibilidade existencial do fenómeno” (Heidegger, 2005, p.150). Encontra-se tudo interligado uma vez que constantemente se percebe o passado em tudo o que nos rodeia e o futuro vai sendo construído pelo que foi percebido. Logo, o autor reflete o tempo a partir de um sentido particular e dá especial atenção à existência do ser, aludindo para uma dimensão que denomina como “tempo-espço” na qual o tempo não é separado do espaço, são as duas coisas ao mesmo tempo (Nunes, 2002).

“Com a espacialidade da presença, a análise existencial e temporal parece, portanto, chegar a um limite em que este ente, chamado presença,

deve ser interpelado sucessivamente como “temporal” e também como “espacial”. (...) a espacialidade só é existencialmente possível através da temporalidade não pode pretender deduzir o espaço do tempo ou dissolvê-lo em puro tempo” (Heidegger, 2005, p.169).

Posto isto, a temporalidade é priorizada por Heidegger, no entanto, afirma que é importante o ser reconhecer o espaço e só o fato de este existir está a criar um espaço de ação. “(...) Dasein é espacial de uma forma que numa outra coisa extensa é. Abre um espaço em volta de si mesmo “liberdade de movimento” ou campo de ação: “Por existir ele já criou um espaço (...)” (Inwood, 2002, p.49). O espaço e o tempo são bastante distintos, em que o espaço pode ser entendido como organização de todos os seres juntos, sendo apresentado como uma temporalidade definida. Portanto, a temporalização é que permite a representação do espaço. No entanto, o espaço não deve ser reduzido ao tempo e ambos possuem a sua respetiva essência, são simultaneamente tempo – espaço (Inwood, 2002).

Desta forma, o autor refere que o homem está “em algum lugar” e não apenas “dentro de um lugar”, isto significa que o ser espacializa e “abre o espaço que ocupa como ser no mundo”. Segundo o pensamento de Heidegger a natureza do homem consiste na sua existência e esta existência é temporal, uma vez que o ser só existe essencialmente quando se encontra no tempo. A partir deste principio o individuo encontra-se sempre além de si mesmo e no que pode surgir do futuro. Assim sendo, o sujeito é futuro, mas também passado na situação que se encontra e presente ao viver o que rodeia. Logo, passado, futuro e presente são as três “ekstases” temporais, em que o sentir comunica com o passado, o entender com as possibilidades do futuro e desenvolve-se com o presente (Valverde, 2008).

Portanto, o corpo surge como o verdadeiro sujeito da experiência e não como uma mera aparência, visto que esta

não existiria. A partir deste princípio podemos identificar as sensações e a parte sensível do nosso próprio corpo, presente nas reflexões desta experiência subjetiva. Um “corpo próprio” que experiencia verdadeiramente as coisas e que nos permite realizar os nossos projetos, como pintar ou construir os objetos fragmento a fragmento. Assim, o sujeito no mundo é o corpo no mundo, ou seja, o corpo é o sujeito de percepção que compreende e sente, consciência da qual provém o conhecimento. Então, o corpo é a origem dos sentidos, da aceção da relação do sujeito com o mundo e com as coisas que o cercam, o sujeito é assim tido na sua totalidade. Esta comunicação, expressão com o mundo e com os outros só é possível através do corpo. Um corpo que vive espontaneamente os fenómenos e que permanece sempre na consciência do indivíduo, e se localizam as sensações humanas (Merleau – Ponty, 2016).

De acordo com Merleau-Ponty é a partir das relações entre o sujeito, objeto e tempo que se compreende a ligação entre o sujeito e o mundo. Então o tempo é pensado a partir do ser e esta questão da temporalidade é essencial para compreender e interpretar o ser e o mundo, segundo Heidegger. Assim, o tempo para além de sustentar a presença do ser na sua própria existência e forma, também funciona como horizonte. É experienciado no quotidiano, que possibilita as vivências do tempo que podemos denominar de “vestígios” e nesse caso partir destes para compreender um tempo comum ao ser humano. Seguindo este pensamento, o tempo possibilita que o homem se relacione com o mundo, um “tempo primordial” que contém o passado, presente e futuro que nos leva para além do próprio ser. Esta temporalidade é priorizada por Heidegger, no entanto, afirma que é importante o ser reconhecer o espaço e só o fato de este existir está a criar um espaço de ação. Logo, a natureza do homem consiste na sua existência e esta existência é temporal, uma vez que o ser só existe essencialmente quando se encontra no tempo (Heidegger, 2005).

Sendo a arte uma experiência do ser, pode-se enten-

der como concebida pelo individuo na sua relação de existência e assim, mantém uma conexão com o mundo da experiência. De tal forma que o sujeito que experiencia a matéria, a manuseia e transforma ao realizar os objetos, relaciona-se profundamente com esta e com o espaço que a envolve. A matéria é trabalhada nos vários espaços e em vários tempos (processo), como o local onde se recolhe, no atelier e depois no espaço expositivo. O artista constrói novas relações e familiariza-se com o que o rodeia, para além de sentir a matéria e sentir o espaço. Portanto, o envolvimento com a matéria como experiência cria o seu próprio tempo – espaço e é orientada pela temporalidade (ekstasies) na nova vivência espaciotemporal. Então, o tempo, o corpo e o espaço são construídos pelo artista que experiencia diretamente a matéria e a dá a conhecer ao mundo. Existe assim, uma interação entre o corpo próprio do sujeito e a matéria, e uma consciência corpórea que surge da experiência com o mundo.

1.3. A casca que retorna árvore

Interessa aqui abordar a experiência artística que está sempre presente na criação de uma obra arte, em variados sentidos, no entanto, ela não tem a mesma importância para todos os artistas. Há autores que priorizam essa experiência mesmo com as suas limitações e consequências e, outros, que não lhe acrescentam valor de destaque. É importante refletir sobre esta valorização do contato direto, que promove um processo de forte componente experiencial e fenomenológico, conseguido devido a uma maior aproximação com a matéria. A matéria que se encontra nos pigmentos, nos suportes, nos aglutinantes, nos temas, e em quase todos os contextos onde se desenvolva a praxis artística. Esta desempenha um papel fundamental, dadas as suas competências formais e conceituais, que se pode metamorfosear ou transformar através do manuseamento. Por outro lado, conceitualmente, a matéria pode assumir diferentes características e simbologias, quer como interferente sensorial, emocional ou lógico que permite leituras que extravasam a sua aparência.

Esta aproximação com a matéria permite uma intensa relação física que pode originar uma veemente ativação emocional, proporcionando diversas interpretações, bem como a recuperação de memórias ou reconstruções de algo vivido no passado. A forma como se revela sensorialmente e se afirma segundo as suas propriedades leva o artista a expor a matéria como algo que tem voz, e que vale por si própria. Assim, invés de ser manipulada é trabalhada e exposta tendo em conta as suas especificidades, pratica-

mente sem transformações ou modificações. O artista tem em conta os seus próprios limites assim como do respetivo material, logo há procurar de um estado mais puro, natural e bruto, quase como um regresso às suas origens.

“O criador escolherá sempre os materiais mais adequados que refletem os seus sentimentos e desejos mais íntimos. Além disso, até mesmo o artista mais seletivo dos materiais é apenas parcialmente consciente, refletindo a sua essência interior além do estilo ou dos processos intelectuais. (...) De acordo com a Alquimia e a experiência concreta dos artistas, todo material reflete a sua própria espiritualidade única” (Obarch, 2013, pp. 3 a 4)¹⁶.

Há assim um interesse por parte dos artistas em permitir que a matéria proponha a sua expressão artística e uma grande maioria recorre a materiais provenientes da natureza ou do quotidiano, como acontece por exemplo na Land Art. Aqui os artistas destacam as capacidades expressivas das matérias provenientes da terra, como a árvore, ramo, folhas, pedras e entre outros materiais extraídos ou trabalhados na própria natureza. No entanto, é importante aqui salientar a madeira (árvore) como matéria que propõe a experiência, pelo seu impacto tanto na prática que é desenvolvida assim como, em variados artistas ao longo dos tempos. A árvore tem sido alvo de fascínio desde sempre, não apenas pelas propriedades da madeira, mas em especial pelo valor simbólico. É um material biológico, variável consoante a espécie de árvore e o local em que esta se encontra. Esta matéria distingue-se de muitas outras pela sua efemeridade e flexibilidade, e por se degradar de forma

16. “(...) The creator will always choose the best – suited materials that reflect his innermost feelings and desires. Moreover, even seasoned artists’ selection of materials is only partially conscious, reflecting their inner essence beyond style or intellectual processes. (...) According to Alchemy and the concrete experience of artists, every material reflects its own unique spirituality. On materials in art & art therapy, 2013.



Fig. 4. Alberto Carneiro, *Água e Fogo*, 2007-2014.



Fig. 5. Frans Krajcberg, *Natureza Extrema*, 2012.

natural semelhante ao ser humano. Assim, os artistas familiarizam-se e refletem acerca das suas propriedades de forma a optarem por processos mais adequados com as suas especificidades (Gonçalves, 2014).

O fascínio pelas matérias orgânicas como base para se exprimirem artisticamente é evidente nas obras de, Alberto Carneiro (1937 – 2017) na qual a partir da matéria expressa o seu próprio ser e a sua vida em torno dela (**Fig. 4**), as matérias da terra revelam-lhe sensações profundas desde da sua infância, o corpo e a terra funcionam como um só (C. M. M. A. d. S. C., 2015); Franz Krajcberg (1921 –) que recolhe madeiras mortas e queimadas denunciando a destruição das florestas tentando exprimir a revolta do material e simultaneamente a dele (**Fig. 5**), e expor o que antes daquela madeira destruída fora uma bela árvore com vida (Krajcberg, 2013); Bob Verschueren (1945 -) também apresenta especial interesse pelo material orgânico em constante transformação, como por exemplo as folhas. O seu trabalho não é meramente formal e todo o material que transporta para o espaço interior (**Fig. 6**), a matéria forma-se sem qualquer intervenção (K. Grande, 2004). Nestes artistas não há uma apropriação da matéria com o objetivo de obter certo meio ou fim, mas antes um interesse por uma experiência mais íntima e espiritual que se revela nos próprios objetos. As suas obras são como uma resposta ao que percebem da sua experiência com o mundo, a matéria e tudo o que a envolve, transportando para um espaço de forma a ser vivenciado pelo espectador.

“Toda a substância possui a sua própria linguagem. Quando se aprofunda os materiais, possuindo uma alma que deseja autoexpressão material, os sentidos parecem se intensificar: a palpação gira a latejar, as mãos parecem “ver” (...) é amplificado. O tempo parece parar. A experiência de estar imerso em uma obra de arte induz uma sensação de estar no presente eterno, onde o criador

e o universo se tornam um” (Obarch, 2013, p.10)¹⁷.

Desta forma, a experiência artística depende muito da nossa concepção no mundo, de como nos posicionamos, como nos envolvemos e das nossas preocupações ou interesses. Neste interesse pela experiência o corpo começa a ter cada vez mais relevância admitindo uma dimensão mais corpórea entre o conhecimento transcendental e a matéria. Na qual, o corpo do artista é o verdadeiro sujeito da experiência, que percebe e identifica todas as sensações entre o seu próprio corpo e a matéria com que se relaciona (Merleau-Ponty). Como já foi referido anteriormente, muitos artistas têm vindo a demonstrar interesse pela experiência direta e nomeadamente um grande fascínio pela madeira (árvore) como matéria que propõe as suas criações.



Fig. 6. Bob Verschueren, *Instalação V/06*, ramos e vaso de terracota.

17. “Every substance has its own entire language. When one delves into materials, possessing a soul that desires material self-expression, the senses seem to intensify: palpation turns to throbbing, hands seem to “see” (...) Time seems to stop. The experience of being immersed in one’s artwork induces a sense of being in the eternal present, where the creator becomes one with the universe.” *On materials in art & art therapy*, 2013, p.10.

Figura 1. Sabina Couto, *Natureza que convoca e se converte I*, detalhe, madeira de mimosa, arame e resina, 2017

Parte II: Enquadramento teórico-prático



A relevância da matéria está presente no trabalho de vários autores no âmbito da escultura, da pintura e da arquitetura ao longo da história, evidenciando distintos modos de experimentação e contribuindo para uma ampla aproximação dos interesses em relação a este assunto. De forma a entender a ação e relação do artista com as matérias e materiais, é essencial refletir sobre como este pensa e trabalha. Esta relação que estabelecem com as matérias naturais ou processadas é evidente a partir das formas que empreendem para dar configuração aos seus objetos, ou seja, pelo específico processo de trabalho a que submetem os materiais. No entanto, as particularidades dos materiais por vezes mostram um caminho a seguir, principalmente as matérias orgânicas extraídas da natureza que possuem um crescimento e forma natural. Assim, a matéria possui uma forma original que aparenta ser o ponto de partida para a forma como é trabalhada, isto é, a existência formal da matéria poderá estabelecer previamente a forma como esta é trabalhada. Logo, é importante refletir acerca da matéria como determinadora da forma ou como a forma pode determinar a matéria.

2.1. O material determina a forma ou a forma determina o material

A forma, no sentido mais comum, é algo que define o espaço ou corresponde à medida do espaço, que através da sua massa o delimita e compõe. É assim, massa que contorna, constrói e torna perceptível ao olhar e palpável ao toque. O conceito de forma foi alterando ao longo dos tempos, como algo incerto, sendo confundido diversas vezes com a ideia e considerado como dependente da matéria. Este termo é bastante abrangente e possuidor de vários significados, que podemos referir como uma aparência externa capaz de ser identificável, ou seja, como substância perceptível que contém semelhanças ou diferenças que permite reconhecê-la como ela própria. Temos o exemplo na arte que pode indicar a estrutura formal da obra e a disposição dos elementos da sua composição (Mourão, 2012).

O conceito de forma é bastante relevante na prática artística e por isso tem sido bastante recorrente na filosofia e na estética da arte do séc. XX. De acordo com o francês Henri Focillon a obra de arte é uma dimensão do espaço e forma, na qual a forma deve ser vista segundo todos os seus aspetos, desde a construção do espaço ao da matéria. A forma possui um significado que está constantemente a receber várias interpretações, como uma massa e uma relação de tons e pinceladas, que se tornam visíveis a partir da luz (matéria). Segundo o autor, é como uma “visão do espírito” orientada pela matéria e sustentada por esta, uma vez que sem a matéria nem se quer existiria. A tentativa da forma se separar da matéria permite compreender o quanto é dependente desta e a força que possui sobre

ela. Esta distinção entre espírito e forma (forma e matéria) são antagonismos clássicos com muito poder, como o antagonismo forma e fundo, mas segundo Focillon, para se compreender forma ou matéria é necessário esquecer esta distinção (Focillon, 1988).

“A forma não age, pois, como um princípio superior, modelando uma massa passiva, já que podemos considerar que a matéria impõe à forma a sua própria forma. Também não se trata de matéria e forma em si, mas de matérias no plural, inúmeras, complexas, em mutação, com um aspeto, peso, saídas da natureza, mas sem serem naturais (...)” (Focillon, 1988, p.56).

O autor expõe na sua obra como ideia fulcral uma “autonomia das formas” que permitiu uma autêntica reflexão dos princípios da história da arte, assim como da própria estética. Focillon, considera que as oposições históricas entre matéria e forma e conteúdo e forma impedem a verdadeira perceção do carácter “unificador” da forma. A forma surge no texto do autor como dominante na obra de arte de modo a expor a sua real aptidão metódica e categorizadora, na qual nunca se refere à “forma como tal, mas sim às formas”. Isto porque entende o conceito de forma no plural a partir do material, concreto e difundido pelo artista na prática e, forma no singular como uma “especulação sobre a extensão, reduzida a inteligibilidade geométrica”, como algo ilustrado pelos objetos particulares (Sergento, 2009).

No que diz respeito à relação entre forma e matéria, Focillon considera que há uma proximidade entre ambos que só sucede quando o homem cria e se manifesta numa materialidade física. Este afirma que entre matéria e forma não há propriamente uma verdadeira separação, mas antes uma relação essencial por detrás do surgimento da obra de arte (Sergento, 2009). A matéria é ativa e estrutural que influencia todos os métodos, e as formas existem na matéria. Todas as matérias têm uma “vocação formal”,

possuem uma finalidade, como uma consciência ou cor e como refere o Focillon, são forma. Esta tem a capacidade de limitar/desenvolver e quando escolhidas para determinado “uso”, com um tratamento característico podem exaltar diversos efeitos. Assim, a matéria é forma e a sua forma origina outras formas seguindo as suas próprias normas (Focillon, 1988).

“Na teoria de Focillon completa-se, na verdade, uma anulação da oposição forma / matéria, porque uma não existe sem a outra: elas sintetizam-se numa unidade que, no entanto, continua a ter o nome de forma. A condição para a obra é a própria obra, que aparece através de um processo que implica o trabalhar a matéria: a forma é condição de possibilidade da forma” (Sergento, 2009, p.5).

A obra de arte sucede assim, a partir da matéria que está profundamente ligada à forma, uma vez que é esta que nos mostra com qual matéria é executada a obra. A matéria é assim fundamental, estimulante e exigente, que exerce muito poder na obra de arte e sobre a sua forma. “(...) aquele em que o instrumento revela a forma na matéria. É permanência, pois que é através dele que a forma se constrói e é durável (...). É então que a obra de arte readquire a sua preciosa qualidade viva (...)” (Focillon, 1988, p.66). A forma resulta desta união entre espírito, matéria, tempo e técnica, e a junção destes elementos é que tornam a forma única. Ela evolui de artista para artista dependendo do tempo, do momento e das suas experiências vividas, e a matéria é como se fosse a essência que permite a existência da forma, daí ser fundamental.

“A vida das formas não faz identificar a pura exterioridade da forma com a “pura materialidade. (...) a forma, como é defendido por Focillon, leva a melhor sobre todas as dualidades e restringe a multitude das coisas a uma dimensão única” (Sergento, 2009, pp.8 e 11).

Portanto, a forma surge em tudo o que nos rodeia e tor-

na-se corpórea na matéria, variando consoante cada material. Temos o exemplo de quando se recorre a um fragmento de casca para aplicar a tinta sobre a folha, o gesto, o arrastar da tinta, as marcas que ficam é tudo influenciado pela forma da casca. A casca tem a sua forma própria e orgânica, e sendo utilizada na realização dos desenhos a sua forma é impressa no papel, deixando assim as suas próprias características e vestígios. “A forma nunca é indiferenciada. Tal como cada matéria tem a sua vocação formal, cada forma tem a sua vocação material, já esboçada na vida interior” (Focillon, 1988, p.75). Assim, segundo Focillon a forma é como se tivesse vida que se vai modelando consoante os períodos em que vive, e o seu valor e significado é adquirido a partir do modo como é preconcebida na obra.

2.1.1. Alberto Carneiro

Alberto Carneiro (1937 – 2017) é um escultor que nasceu na aldeia de São Mamede do Coronado, na Trofa e apesar das suas diversas viagens pelo mundo não conseguiu deixar completamente a sua terra natal. Tinha necessidade de viver nas suas origens e de se relacionar com o material, envolvendo-se diretamente com a matéria da terra para poder concretizar os seus objetos. A partir das sensações que toda esta experiência permite são o elemento chave para o trabalho deste escultor. A experiência em específico com as matérias existentes nos espaços agrícolas de Trofa, na qual há uma simbiose entre o corpo e o material orgânico, a sua ação, a forma como o envolve e atua sobre ele. Há, portanto, aqui uma experiência espaço-temporal, espiritual e simbólica em que as suas esculturas estão carregadas de memória (Contemporânea, F. d. S. M. d. A. 2013; C. G. d. A. Contemporânea, 2001).

Este artista tenta compreender-se enquanto criador a partir da experiência estética com os materiais da terra na qual viveu durante a sua infância, é nestas primeiras experiências que vai encontrar a base para a sua criação. A poética das esculturas surge da sua experiência de vida com a matéria da terra no Coronado, do que propriamente de alguma formação ou aprendizagem, daí a relevância do local onde Carneiro nasceu. Se este tivesse nascido ou vivido noutro lugar o seu trabalho seria completamente diferente. O artista tinha as substâncias da terra como brinquedos devido às condições de vida e no fundo por vezes sem se aperceber está a recuperar algo que já viveu esteticamente

de quando ainda era criança. Estas vivências primordiais com o mundo e a natureza permitiram a Alberto Carneiro construir a sua sensibilidade artística (Ribeiro, 2013).

“As minhas identificações com a matéria são a descoberta do meu corpo como natureza e arte. Eu digo há muito tempo “o artificial é o natural do homem, a sua verdadeira natureza”. Assim sendo, o que busco é a recriação da árvore primeira substanciação do abstrato da arte, isto é, a identificação daquilo que em mim é mais primordial como vivência, ideia e arte” (C. M. M. M. A. d. S. C., 2015, p.20).

Considera que voltar às experiências da sua infância, as qualidades daquelas matérias, a sua energia e força foram determinantes para a sua obra. A obra surge a partir da experimentação, das relação e reflexão com o que o rodeia. Desenvolvem-se assim, a partir de uma relação estética com as suas árvores e flores, ou seja, da sua vivência íntima com estes elementos e orienta-o na criação artística.

“O meu interesse pela utilização da natureza como matéria na obra tem a ver com a consciência ou a busca de que o fundamental é a energia que sai das coisas e que circula entre elas. (...) a minha própria identificação com o que eu tinha vivido, numa relação direta com os materiais e matérias da terra. Naturalmente, há uma relação vivida com a natureza (...)” (C. M. M. M. A. d. S. C., 2015, p.23).

Carneiro expressa o seu próprio ser a partir da matéria e a sua vida em torno dela, as matérias da terra revelam-lhe sensações profundas desde da sua infância, o corpo e a terra funcionam como um só. A obra deste artista é uma apropriação completa da matéria, ao pegar num pouco de terra ou num tronco, consegue ver o seu passado e o seu futuro. Assim, a partir dos sentidos possui a parte bruta da

matéria e a partir da sua mente reencontra nela as suas raízes e existência. O trabalho “O canavial: memória metamorfose de um corpo ausente” (**Fig. 8**) é para o artista uma grande revelação que surgiu de uma experiência num canavial com um amigo da sua infância. “(...) foi no canavial.



Fig. 8. Alberto Carneiro, *O canavial: memória metamorfose de um corpo ausente*, 1968.

essa experiência salta e salta o canavial como forma, como espacialidade, como coisa que tem uma grandeza que nunca tinha descoberto”¹⁸. Esta obra é composta por imensas canas que ocupam praticamente a sala toda, a matéria é colocada de forma a recriar a natureza e evoca memórias de uma experiência da infância, como um regresso às suas origens. Carneiro não manipula os elementos da natureza e apresenta-os de forma que o espetador possa ter um envolvimento mais próximo e profundo com a obra.

“Uma das razões que me leva, a partir de dada

18. Retirado de: <https://www.publico.pt/2013/06/09/culturaipsilon/noticia/o-mundo-de-alberto-carneiro-cabe-numa-cerejeira-1596898> (Acedido a 3 de agosto de 2017).

altura, à realização de obras feitas com materiais da natureza, matéria manipulável em bruto, tem também a ver com uma aproximação a esse mundo primeiro, a uma busca mais profunda dessa possível realidade estética subjacente em cada pessoa” (C. M. M. M. A. d. S. C., 2015, p.40).

Desta forma, Alberto Carneiro tem como base do seu trabalho a relação entre o seu corpo e a matéria, uma vivência estética na qual a escolha dos materiais da natureza tem que ver com a energia que este consegue ver e identificar na matéria. “O que é importante para mim é a energia da matéria. De facto, a energia da madeira é a energia da árvore que ainda e sempre está nela. Trabalho quase sempre com os materiais escolhidos no sítio, com a matéria do lugar.” (C. M. M. M. A. d. S. C., 2015, p. 44). Portanto, Carneiro trabalha com árvores e madeira, mas ao trabalhar com este material procura descobrir novamente a árvore que existe nela, a energia e a essência da vida da árvore.

2.1.2. Frans Krajcberg

Frans Krajcberg (1921 –) é um artista plástico que nasceu na Polónia e perdeu toda a sua família num campo de concentração, esta experiência de guerra, de sobrevivência e perda levou-o a querer expor esses atos de barbárie do homem. O ano de 1948 ditou o rumo da sua prática artística pelo impacto que teve as florestas brasileiras, o artista tomou consciência que faz parte dessa natureza e que sem ela a sua arte não existiria. Este artista viajou por diversos países e viveu em Paris na qual pode compreender que as cidades não eram o que ele procurava e que o estava a impedir de trabalhar, assim a sua obra modificava de acordo com a matéria proveniente de cada local que percorria. (Mattar, 2003).

“Paris estimulava-me, mas eu me sentia perdido. Tinha parado de pintar. No Rio, a terebintina já me intoxicava. Fugi para trabalhar. Parti para Ibiza. E, pela primeira vez, tive necessidade de sentir a matéria, não a pintura. Fiz impressões de terras e de pedras. Logo depois, comecei a colar a terra diretamente. Isso parecia uma espécie de tachismo, mas não era. Não é uma tinta jogada (atirada ou lançada). Não há o gestual pictórico. São impressões, relevos. Pedacos da natureza.¹⁹”

Krajcberg precisa de sentir a matéria e se envolver com

19. Retirado de: http://www2.eca.usp.br/cms/index.php?option=com_content&view=article&id=69:frans-krajcberg&catid=14:folios&Itemid=10 (Acedido a 2 de agosto de 2017).

a natureza, como por exemplo os troncos e galhos queimados, ou pigmentos naturais de origem ferrosa presente em muito dos seus trabalhos. É importante para o artista a experiência no espaço, assim como a recolha dos materiais provenientes dele. A partir dessas matérias pretende expor a ação do homem, denunciando a destruição e a violência, como a extinção das tribos indígenas. (F.B.d.S.P, 2016).



Fig. 9. Frans Krajcberg, *Sem título (Bailarinas)*, esculturas de madeira queimada e pigmentos naturais.

Logo, o artista tem necessidade de viver diretamente na natureza e esse contato com os elementos que a envolvem, recolhendo desde madeiras mortas e queimadas denunciando a destruição das florestas. Tenta exprimir a revolta do material e simultaneamente a dele, expondo o que antes daquela madeira destruída fora uma bela árvore com vida. “(...) o que faço é denunciar a violência contra a vida. Esta casca de árvore queimada sou eu²⁰”. As suas obras geralmente são sem título e sem data definida, por

20. Retirado de: <http://sociedadedospoetasamigos.blogspot.pt/2013/09/frans-krajcberg-pintor-escultor.html> (Acedido a 2 de agosto de 2017).

nascem desta recolha persistente de resíduos deixados pela destruição. Os seus objetos originários de raízes destruídas e resíduos da natureza fazem-nos refletir sobre a sua complexidade, e a partir deste material o autor pode gritar através deles “O material quando eu o vejo, eu vejo que ele vai gritar comigo e isso é o meu trabalho” (Krajcberg, 2013,9:43). Estas esculturas de troncos de madeira bruta, que pode ou não ser polida, mais tarde pinta-as com tons de vermelho, negro, óxido de ferro e manganês ou seja, pigmentos recolhidos diretamente da terra (Minas). A partir daí nas suas obras predominam o preto carvão e o vermelho de fogo.

Desta forma, a sua experiência com a matéria é bastante filosófica, as suas obras dialogam e sustentam-se a partir da natureza. Os elementos orgânicos são a matéria principal e centro da sua reflexão, na qual existe evidentemente preocupações ecológicas e éticas ao tentar encontrar soluções ao que ainda sucede nos dias de hoje nas florestas do Brasil. Assim, Krajcberg recorre a pigmentos minerais, terra e troncos de restos de queimadas ou desflorestações e apresenta a marca das ações do homem sobre a natureza, enquanto que muitos outros artistas tornam obra de arte os próprios fenómenos naturais.

2.1.3. Bob Verschueren

Bob Verschueren (1945 –) é um artista plástico que nasceu na Bélgica e iniciou a sua carreira artística na pintura, mas a partir de 1978 insatisfeito com os limites da tela adquire interesse pela natureza e passa a trabalhar diretamente com pigmentos naturais. Após esta mudança da pintura sobre tela para o natural e matérias orgânicas, começa a considerar a natureza e as suas matérias a base da sua criação artística. Durante vários anos dedicou-se a pinturas com pigmentos secos aplicados em espaços exteriores, como campos ou praias condicionados e direcionados pelo vento. No ano de 1985 realiza a sua primeira instalação com elementos vegetais, na qual o principal interesse era o processo de degradação do material. A partir daí o seu trabalho corresponde a instalações geralmente no interior de espaços expositivos e salvo algumas exceções no espaço exterior. Este recorre a elementos vegetais, como folhas, galhos e frutos, materiais que seleciona de acordo com a sua forma e cor, na qual mantém a sua estrutura própria e organiza de modo bastante preciso quase como geométrico²¹.

A obra deste artista varia desde instalações que insere objetos como vasos, miniaturas vegetais, instalações inseridas em elementos arquitetónicos ou em espaços relacionados com determinado contexto. Por exemplo a “Insta-

21. Retirado de: <http://www.bobverschueren.net/QuiEng.html> (Acedido a 1 de agosto de 2017).

lação XII/∞” (**Fig. 10**) exposta em Bruxelas composta por uma placa de adubo e juncos, aqui é adicionado à matéria orgânica um elemento arquitetônico, uma vez que o espaço impossibilitava o uso de paredes. Algo que o artista usa recorrentemente por ser um componente neutro e geométrico que permite um diálogo ou até conflito entre os elementos. Este observa atentamente as estruturas dos elementos vegetais e as formas surgem a partir de cortes rigorosos e previamente marcados. Antes do início da sua concretização estabelece um princípio base, evitar ao máximo o uso de cordas ou outros meios técnicos, ou seja, eliminar ao máximo qualquer elemento não vegetal, abrindo exceções apenas quando necessário (Verschuieren, 2008).



Fig. 10. Bob Verschueren, *Instalação XII/∞*, placa de adubo e juncos, Bruxelas.

Verschueren apresenta especial interesse pelo material orgânico em constante transformação, como por exemplo as folhas. O seu trabalho não é meramente formal e todo o material que transporta para o espaço interior, a matéria forma-se sem qualquer intervenção. Como refere o autor “(...) essa matéria pode transformar-se sem qualquer intervenção. Tu comesças a perceber que esse material vai além do nível formal, que ele faz referência direta à vida e fornece-nos uma espécie de espelho de nós próprios²²”

22. “That matter can transform itself without any intervention. You begin to notice

(K. Grande, 2004, p.85). Estabelece assim, uma relação fenomenológica com a matéria como se esta fosse vida e em transformação como um ser humano, o material e a experiência surgem como base de todo o seu trabalho, desta forma influencia e orienta-o no rumo a tomar.

that this material goes beyond the formal level, that it directly references life and provide us with a kind of mirror to ourselves." The vegetal (and Mineral) World(s) of Bob Verschueren, In Interviews with environmental artists, John K. Grande, p.85.

2.1.4. Rui Chafes

Rui Chafes (1966 –) é um artista plástico e escultor que nasceu em Lisboa, que após se formar em escultura opta por continuar a sua formação artística na Alemanha. O artista escolhe este país pelo fascínio que tem pela cultura alemã e torna-se evidente a influência desta cultura no seu trabalho. Revela, ainda, interesse pela escrita e pelo desenho a lápis negro que se relaciona com as suas obras escultóricas. No que diz respeito ao material, estabelece uma relação que podemos dizer que é bastante clássica, isto porque, não testa outras matérias e limita-se a usar apenas aço e ferro. Recorre a esse material por sentir que tem controlo e que consegue obter o rigor que deseja, excluindo técnicas que não o possibilita, como por exemplo a fundição. Assim, restringe-se aos potenciais específicos do material, usando o martelo, a broca e soldando várias placas de metal. A partir deste princípio não se desvia da própria natureza do material e envolve-se diretamente com as esculturas usando recorrentemente o fogo como uma “força primitiva” para trabalhar o ferro. Assim, acredita que a partir do diálogo com a matéria é que nasce a obra e essa experiência física indica o caminho da própria matéria. É uma relação em que tanto o material como o corpo dependem um do outro (Almeida, 2006).

A obra deste artista tem o ferro como matéria predominante, mas antes da opção por este material realizava instalações efémeras que faziam lembrar florações, na qual usava canas, arames ou até plásticos. Sendo que as obras eram destruídas após as exposições ponderou outras hipó-

teses de material e inicia a experiência com o ferro, matéria que usa atualmente. No entanto, o principal motivo desta mudança é a ideia de trabalhar o ferro com o fogo, pois todo esse processo é uma experiência física que considera especial e que possibilita um envolvimento mais próximo dos objetos. “Pode-se ficar viciado no fogo, no ruído do martelo, nos cheiros, também no ritmo, porque surge sempre o momento em que é preciso agir depressa, resultando daí um diálogo imediato, físico, como o fogo” (Chafes, p.246, 2003).

Uma obra que ilustra o seu trabalho é “Um sopro dolorosamente suave” (**Fig. 11**) constituído por uma fina rede de



Fig. 11. Rui Chafes, *Um sopro dolorosamente suave*, ferro, 290x720x325 cm, 2003.

sete metros, que no seu interior se encontra duas esferas rigorosamente cortadas em ferro com um aspeto de delicadeza e leveza. Há aqui um respeito pelo material apesar de ocultar os vestígios do processo de trabalho e mantém o material com uma neutralidade ou transparência que nos transporta para outra matéria. Existe assim uma extrema leveza associada ao seu trabalho mesmo com um material que pode pesar centenas de quilos e gera uma ilusão ao trabalhar o ferro desta forma metódica e poética (Rato, 2013).

“Quase sempre pintadas de negro, as esculturas de Chafes parecem em geral esculpidas no ar. Normalmente, tocam o chão em um, dois pontos. Dependuram-se de paredes e cantos de salas, varandas, campanários, árvores. No ponto mais absoluto da sua leveza, parecem flutuar como grandes sóis extintos, como luas ou como balões. Podem pesar centenas de quilos que, ainda assim, parecem desvanecer-se.”²³

Podemos observar um paradoxo nas formas delicadas que surgem de um material pesado, mas Chafes não o vê da mesma forma e considera que há uma lógica. O objeto não lhe interessa de todo, mas antes “formas que funcionem como caracteres de escrita”. Motivo pela qual nas suas obras o ferro surge sempre preto ou cinza e todas as marcas do processo de trabalho são apagadas de forma a poder esconder o material. Há aqui, portanto um interesse pela ilusão, uma leveza que nos leva para outros materiais para além do ferro. “(...) o que me interessa é que esta leveza é falsa. Esta linha movediça, leve, que por vezes lembra plantas ou sugere como um objeto se pode transmutar num outro (...)” (Chafes, p.244, 2003).

Desta forma, uma das principais características da obra de Rui Chafes é a ambiguidade entre a matéria e a for-

23. Retirado de: <https://www.publico.pt/2015/12/11/culturaipsilon/noticia/premio-pessoa-2015-atribuido-a--1717109> (Acedido a 2 de agosto de 2017).

ma, ou seja, objetos em ferro com formas ilusoriamente orgânicas e leves. Assim, distingue-se de outros artistas que recorrem ao mesmo material, como por exemplo o escultor americano Richard Serra (1938 –). Ambos utilizam a mesma matéria, mas enquanto que para Serra interessa-lhe exibir o material, o peso e a densidade, para Chafes há uma preocupação com o apagamento dos vestígios, da extrema leveza e da fluidez. Outro aspeto importante é a relevância que dá ao lugar onde cria e expões os trabalhos, assim como os títulos associados à sua experiência pessoal que por vezes mudam quando exposta noutra local de forma diferente.



Figura 7. Sabina Couto, *Natureza que convoca e se transforma I*, detalhe, madeira de mimosa, arame e resina, 2017

Parte III: Enquadramento prático

A existência matérica das coisas torna-nos mais próximos e íntimos delas porque permite que as percecionemos numa relação de contato mais direto. Assim, os objetos afirmam-se pela sua materialidade e pelas suas características mátericas, sendo importante compreender o que representa a matéria para o pintor ou escultor e o papel que apresenta nos seus trabalhos. A este respeito, é relevante considerar como os artistas atribuem uma nova atenção e relevância aos processos materiais na expressão artística, revelando a sua interação com a matéria, seja de manipulação ou de construção em função das suas potencialidades. Aqui interessa refletir as matérias como potenciadora de experiência e ação, e compreender as diversas possibilidades de atua, tendo em conta as suas propriedades inerentes invés de a manipular. Trata-se assi, de uma abordagem em que a matéria ganha uma expressão natural e um novo lugar na prática artística, manifestando-se principalmente em registos tridimensionais. Logo, a matéria adquire um papel nuclear na arte, em que é deixada a atuar e a produzir formas incontroláveis, na qual a prática passa pela investigação sobre as suas potencialidades e métodos de produção, alteração e transformação.

3. A matéria e a experiência



Fig. 13. Joseph Beuys, *Cadeira Gorda*, 1964.

A matéria desempenha um papel fundamental na prática artística, dadas as suas competências formais e conceptuais, tendo em vista que, formalmente, esta se poderá metamorfosear ou transformar através do manuseamento, nomeadamente como acontece com o gesso que se transforma em escultura, ou a tinta que se transforma em pintura. Por outro lado, conceptualmente, a matéria pode assumir diferentes características e simbologias, quer como interferente sensorial, emocional ou lógico que permite leituras que extravasam a sua aparência.

O artista alemão Joseph Beuys (1921 – 1986) é um dos exemplos para quem a matéria desempenha um papel fundamental, considerando essenciais as propriedades e um diálogo próximo com cada matéria. Este interesse pelas matérias surge principalmente após ter participado na Segunda Guerra Mundial na qual teve uma experiência de quase morte. O avião onde se encontrava caiu numa região coberta de neve e só consegue sobreviver com ajuda do povo desse local que o aquece com gordura animal (Borer, 1996). Assim, gordura e o mel são duas das matérias com as quais interage, dadas as características de transformação de ambas as matérias na relação com a envolvente, nomeadamente a temperatura. Beuys exhibe o material bruto, a gordura animal que é sensível ao calor e possui um movimento próprio, com a intenção de podermos refletir a matéria antes de obter a forma (**Fig. 13**). A capacidade de transformação dos materiais em relação à transmissão de calor é essencial no seu trabalho pois pos-

sibilita a compreensão da relação entre eles, o movimento e forma. Logo, os materiais aplicados são, em grande parte, de origem animal / vegetal, evidenciando uma ligação entre o artista e a natureza, que ao ter noção das suas propriedades/capacidades de recuperação utiliza-os para transmitir as suas ideias (Harlan, 2010).

“Toda substância material passa por este estágio semelhante a uma planta, é primeiro quente, vegetal, fluido, mas depois solidifica cada vez mais, e finalmente se torna pedra; passando por um processo desde um fim da relação entre matéria e espírito, espírito e matéria. Isso certamente não tem que ver com a polaridade, nem com uma dualidade separada, mas um processo único (...)”²⁴ (Harlan, p. 59, 2010).

Assim, Beuys dá valor à matéria em constante transformação que surge como protagonista na forma que apresenta o material ao público, sobretudo a partir de 1963. Sendo a gordura o material mais frequente nas suas obras pela sua maleabilidade e retenção de calor, este assume o calor como princípio fundamental e substância evolucionária. A sua prática artística está bastante ligada a um constante diálogo com o material, os espaços e o corpo, e tudo o que constrói é moldável como o ser humano.

O pintor espanhol Francisco Farreras (1927 –) utiliza nas suas obras materiais modestos como papéis de seda, papéis pintados, madeiras, cordas e restos de móveis (**Fig. 14**). O artista dá especial relevância à matéria principalmente a partir de 1987, a madeira começa a surgir como protagonista e as suas propriedades e texturas são eviden-



Fig. 14. Francisco Farreras, *N°10764*, relevo, 57x47 cm, 2016.

24 “All material substance passes through this plant-like stage, that is first warm, plant-like, fluid, but then solidifies more and more, and finally becomes stone; therefore, going through a process from one end of the relationship between matter and spirit, spirit and matter. This is certainly not to do with polarity, nor is it a sundered duality, but a unified process (...)” What is art? Conversation with Joseph Beuys, p.59

ciadas. Durante a sua prática artística há uma constante procura por novos caminhos técnicos e estéticos, desde a forma como trata as texturas, os contrastes, a transparência, a cor e a luz. as propriedades das madeiras e dos papéis. Desta forma, o artista estabelece uma relação de proximidade e de constante diálogo com a matéria, sendo a madeira reconhecida e identificada nos seus trabalhos pelas suas propriedades. É aplicada como algo que vale por si próprio e não como um mero ferramenta para concretizar algo (Farreras, 2007).

O artista francês Yves Klein (1928 – 1962) é associado principalmente às suas pinturas azuis que denominou de IKB (international Klein Blue), obras monocromáticas e com texturas que transmitem a noção de cores puras. Durante a sua prática artística concretizou uma imensa diversidade de trabalhos, pinturas sobre tela, trabalhos efêmeros e imateriais, como uma galeria vazia (1958) e o lançamento de mil e um balões azuis. Este recorre frequentemente a matérias densas, pigmento natural, esponjas e rolo de forma a não existir irregularidades, assim como uma resina sintética que não interfira com as propriedades dos pigmentos azuis (Weitemeier, 2001).

É evidente nas suas obras uma busca pela manifestação do vazio e pela imaterialidade²⁵, qualidade que está associada à materialidade. Klein tenta apresentar essa imaterialidade ao arredondar as arestas dos quadros e fixá-los tenuemente afastados da parede, criando assim uma noção de quase suspensos no espaço. Mais tarde quando concebe esculturas de esponja cobertos de tinta que surgem como objetos coloridos no espaço, permitiu adquirir a tal independência que pretendia nas pinturas monocromáticas. As esculturas que antes eram um meio para aplicar

25. “Para Klein, a cor pura ofereceu uma maneira de usar a arte não apenas como forma de pintar um quadro, mas como uma maneira de criar uma experiência espiritual, quase alquímica, além do tempo, aproximando-se do imaterial” Kerry Brougher, 2010. Retirado de: <http://atraves.tv/a-arte-de-yves-klein/> (Acedido a 4 de agosto de 2017).

a tinta tornam-se objeto de arte, uma matéria real. A formação de Klein tornou-se bastante significativo na para a sua obra, pois o contato que teve com o gesso, pigmentos puros, pastel e folha de ouro, possibilitou a percepção das suas propriedades e todo o seu potencial. (Calvocoressi, 2016).

Yves Klein procurou expor o vazio e trabalhou com os elementos básicos como o ar, vento, água e fogo. Os seus processos de criação eram variados, por vezes transportava a tela presa no capô do carro permitindo que a chuva ditasse a sua composição e noutros casos as composições eram criadas pelo maçarico. Um outro método correspondia a modelos nus femininos cobertos de tinta que se movimentavam segundo as indicações do artista e pressionados contra as grandes folhas (**Fig. 15**). Assim, o som, o corpo, a cor, o ouro, a esponja, pigmento natural, os volumes e o seu peso predominam no seu trabalho. A sua obra tem algo de filosófico e metafísico, pela essência da ausência e do vazio, que nos guia até às sensações e à realidade.

O escultor americano Richard Serra (1938 –) vive uma experiência vivencial com a matéria e evidencia-a claramente, sendo quase irrelevante a temática. Serra relaciona-se com o material tendo como ponto de partida a noção de que cada matéria é lida consoante a forma como é aplicada assim como, se uma mesma técnica é usada em materiais diferentes a sua leitura também o será. A partir desta ideia base, Serra segue o princípio de que o material é quem dita qual o procedimento ter e impõe a sua forma na forma. “(...) uma das coisas que se aprende sobre a matéria, sobre qualquer material que seja usado, é que a própria matéria impõe a sua forma na forma. Assim, se usarmos a madeira, ela vai impor a sua forma na forma²⁶” (Serra, 2011).



Fig. 15. Yves Klein, *Antropometria da Era Azul*, fragmentos do corpo, 1958.

26 “(...) one of the things that you learn about matter, about whatever material you use is the matter itself imposes its own form on form. So, if you use wood it's going to impose its form on form (...).” Richard Serra and Martin Schwander; parte 5/8.



Fig. 16. Richard Serra, *Entre o touro e a esfera*, Nova Iorque, 2003-2005.

A materialidade é a base da conceção da forma dos seus objetos, preocupa-se com as suas propriedades e analisa todo o potencial/limitações intrínsecas a cada matéria. Na obra deste artista esta importância pela materialidade, com as particularidades dos materiais, como a força e a gravidade, predominando os materiais pesados e densos (**Fig. 16**). O material que é atualmente associado ao escultor é o aço, comum em muitos outros escultores, mas este lida de forma diferente ao destacar o seu potencial arquitetónico e interessar-se por questões de peso e massa. Tendo total conhecimento das potencialidades do aço, Serra recorre à tecnologia para a construção das obras, mas mantém a textura e a superfície rude do próprio material, aliando assim o processo industrial às qualidades do aço (Ottmann, 1989).

Assim, Serra atribui bastante valor ao peso sabendo de forma aprofundada todas as questões que implicam trabalhar com o ferro, como reduzir o peso, o equilíbrio, subtração e adição, manipulação, concentração, suporte, colocação, desequilíbrio, rotações, movimento e forma. Este compreende todos os processos que envolvem o peso e as preocupações que deve ter, sendo deveras evidente nas suas obras (Serra, 2014). Desta forma, as realizações das esculturas surgem de experiências com os materiais e por uma preocupação pelo processo de construção, assim como questões de materialidade. Este interesse pela exibição da matéria, questões do peso e da densidade distingue-se de outros artistas que também trabalham com o ferro, como é o caso de Rui Chafes que tem preocupações praticamente opostas.

A artista plástica portuguesa Romy Castro (1956 –) pretende, a partir de formas abstratas, expor as matérias a valerem por si próprias e a revelarem o seu universo específico parte integrante do mundo. De forma a alcançar este objetivo expõe as matérias de forma pura e, na junção destas, cria uma matéria pictórica. A artista relaciona-se com a matéria num processo fenomenológico, refletindo e

expondo de forma bruta o material, destacando as suas próprias potencialidades (**Fig. 17**). Essencialmente, a partir da década de 90, procura num diálogo com a matéria, representar os seus segredos, as sensações e densidades afetivas numa tentativa de se aproximar da realidade (Castro, 2013).

“(...) entrar em intimidade com as matérias, pintar com a realidade em mente, não para criar formas abstratas, mas para exaltar que em cada quadro há sempre vida, e que a vida é por definição a verdadeira prova do acontecimento. Há na vida como na obra de arte, um silêncio que é poético, que é exaltação (...) (Castro, 2013, p.40).

Portanto, a artista faz uma investigação detalhada e análise filosófica em torno dos minerais recolhidos da terra de várias partes do mundo. Aqui as matérias são transportadas para os seus trabalhos o que permitem uma nova visualização sobre esta, que apesar de vermos à primeira vista preto e branco, quando os minerais refletem no nosso olhar revelam as várias cores do universo. Interessa a Romy Castro um novo conceito de matéria da terra depois de recolhida e trabalhada, podendo observar como os cristais ou os carvões interagem com o espetador. Assim, tenta expor o espaço íntimo da matéria, como por exemplo a terra, cristais ou carvão, material do mundo que possui uma memória, e algo de invisível. A autora pretende, deste modo, apresentar essa experiência, científica, poética e fenomenológica com o material²⁷.

Este interesse pela a matéria pura e extraída da terra é comum na Land arte que surgiu na década de 60 nos Estados Unidos e na Europa, na qual os artistas recorrem a materiais provenientes da natureza e trabalham diretamen-



Fig. 17. Romy Castro, *O tempo negro*, técnica mista sobre papel, 36x50 cm, 1956.

27. Retirado de: https://www.youtube.com/watch?v=ozvr4ded2_k Acedido a 3 de agosto de 2017.



Fig. 18. Richard Long, *A walking and running circle*, Índia, 2003.

te no próprio espaço. Temos por exemplo o escultor inglês Richard Long (1945 –) que trabalha com materiais naturais sempre num contato direto entre o seu corpo e essas matérias. As suas obras levam a uma reflexão entre o gesto e a relação com os materiais, com formatos rudimentares, como linhas, formas redondas, cruz e espiral. Este utiliza diversos materiais como a pedra, fogo, cinza e água, transporta, espalha, deixa cair, imprime no chão e repetições de gestos durante os percursos que pela paisagem. Estabelece assim, uma forte relação com os materiais e com a natureza, ao colocar os elementos ao lado um dos outros segundo as suas formas e tamanhos, ao friccionar os pés na terra quase como a esculpir no chão. Há assim uma fusão das matérias da natureza com o artista (Long, 1994).

Long trabalha questões relativas à escala, a forma como se move e interage com os materiais, a seleção dos espaços e sua própria postura em relação à natureza. Os espaços selecionados são zonas com aspeto selvagens que não pretende apropriar-se delas, mas antes uma espécie de marca pessoal da sua caminhada que pelo tempo se apaga. A caminhada é bastante importante, a forma particular que se relaciona, os gestos com os materiais e a repetição que surge do acaso (**Fig. 18**). Este realiza uma espécie de tarefas como andar durante um determinado tempo ou em linha reta, é nessas caminhadas que recolhe os elementos orgânicos e cria as suas composições tanto no próprio espaço da natureza ou transporta-os para um espaço expositivo (Pinto, 2012).

“A ideia de efemeridade nunca foi meu principal interesse. É importante dizer isso. O meu interesse era realizar uma ideia particular. Obviamente, algumas das minhas linhas de pedra desaparecem (...). Essa é a maneira natural do mundo, mas a razão pela qual eu fiz o trabalho realmente não tem nada a ver com isso. Trata-se simplesmente de fazer uma linha de pedra num lugar particular e

num momento específico.²⁸”

Desta forma, o artista cria objetos e encena ações na qual privilegia a natureza e a matéria proveniente desta. Long não considera a arte um objeto acabado, mas antes algo em constante processo. A sua obra representa um envolvimento e interação entre a natureza, a matéria e o corpo, sendo importante a escala do homem, dos objetos e dos espaços.

Verifica-se que a matéria desempenha um papel crucial na prática artística de alguns autores, promovendo relações fenomenológicas, afetivas e sensoriais que impregnam de sentido os trabalhos realizados. No caso de Beuys, a matéria que se metamorfoseia de acordo com o contexto, ou a matéria não transformada das obras de Castro e Farreras, são elementos fundamentais para a práxis de cada um deles. Significa que cada autor procura, no diálogo com determinadas matérias que elegera, encontrar significados e experiências que de outra forma não seria possível, e sobretudo evidenciando que a sua atividade artística surge de uma necessária relação e interação com algo externo, a matéria. Desta forma, as propriedades são assumidas ou valorizadas, sendo fundamentais para a compreensão da obra, quer formalmente quer ao nível dos conteúdos. Há muitas técnicas que se podem aplicar, de forma a obter determinadas expressões plásticas, aqui o que se destaca são as obras em que a matéria é o catalisador de todo o processo de trabalho ou seja, o artista durante o processo deixa-se levar pelo que a matéria oferece e não a domina em função de algo que pretende concretizar. Estes são apenas vários exemplos de como a matéria tem vindo a definir o trabalho de variados artistas ao longo da história,

28 The idea of ephemerality was never my main interest, though. It's important to say that. Always my interest was to realise a idea. Obviously, some of my stone lines just disappear (...). That's the natural way of the world. But the reason I made the work has really nothing to do with that. It is simply about making a line of stone in a particular place at a particular time.” One step beyond, 2009.

independentemente de ser metal, madeira, tinta e até mesmo carne. Podemos assim compreender melhor o papel dos materiais e a sua importância na prática artística.

3.1. Árvore, ramo e casca

A escolha do material surgiu em 2014, após uma caminhada na floresta, em que o espaço revestido de cascas de eucalipto que se haviam soltado das árvores, pareciam camuflar e reconstruir o solo. O impacto da experiência com o material que se libertara das árvores e que ganhava agora uma nova constituição formal, parecia indicar que aquela matéria se reconstruía novamente em árvore, mesmo sabendo-se que se tratava de despojos. Parecia que a matéria morta assumia uma nova vida através da sua disposição no solo (**Fig. 19 e 20**). Esta sugestão/transformação da matéria da árvore morta em matéria viva, teve um enorme impacto, como se, por algum acaso, aquela situação correspondesse a algo que procurava, mesmo que inconscientemente. Mais estranho ainda foi perceber que não se tratava de uma árvore qualquer, mas de uma espécie exógena e altamente invasiva na paisagem nacional, o que rapidamente associei à invasão de cascas de árvore que ocupavam a quase totalidade do chão. Desta forma, a matéria assumia não apenas um papel formal que parecia contrário à sua própria condição de estar inanimado, mas também de procurar refletir sobre a espécie em si, como árvore que ocupa e destrói a natureza existente.

A casca de eucalipto assume durante um largo período o papel central da reflexão e prática artística, em que a matéria inanimada servia para construir objetos plenos de dinamismo e associados à vida. Numa fase posterior, integrou-se outras espécies de plantas exógenas e invasivas, potenciando a sua relação formal e conceptual no diálogo



Fig. 19. Sabina Couto, *Caminhada na floresta*, 2017.



Fig. 20. Sabina Couto, *Caminhada na floresta 1*, 2017.

entre o autor e a matéria e entre a matéria e a paisagem. Curiosamente, no caso da mimosa, uma planta extremamente invasiva, sobretudo após os incêndios, os ramos utilizados não são de árvores que estavam mortas, mas foram propositadamente cortadas. Há aqui lugar a um ato performativo que consiste em escolher as árvores a destruir para posteriormente as transformar em objetos. Se por um lado há lugar a uma destruição do que é natural, ao mesmo tempo, existe uma ação performativa em que se escolhe destruir uma natureza que é conhecida por destruir a natureza endógena.

3.2. Espaços de recolha

No dia a dia percorremos e observamos espaços, e, refletimos acerca de tudo o que os rodeiam, como um espaço de confronto entre o que é real e irreal. Vivemos assim uma experiência quotidiana pelo simples ato de caminhar, absorvemos imagens e criamos na nossa mente algo para além do visível que permite nos posicionarmos em relação aos espaços. Assim, a imaginação e o corpo tornam possível viver experiências passadas, presentes e futuras que levam a uma reflexão e uma nova visão dos espaços, sejam da natureza ou urbanos (Careri, 2004).

“Às vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo, que no próprio passado, quando vai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o vôo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso” (Bachelard, 2013, p.202).

A recolha direta do material nos lugares que experienciamos para a criação artística torna esse lugar muito mais próximo de nós, criando um elo forte entre o artista e o espaço de recolha. Para determinados autores o espaço de recolha da matéria está ligado a uma sucessão de recordações e sensações, repleto de significados, memórias e impressões de experiências vividas. O ser humano é estimulado pelo que o rodeia e recebe sensações de uma forma dinâmica, influenciadas pelos seus interesses pessoais,



Fig. 21. Gabriela Albergaria, *Sem título*, árvore local, varas e arruelas, dimensões variáveis, 2015.

motivações, valores e memórias. “É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de uma duração concretizados em longos estágios. O inconsciente estagia. As lembranças são imóveis e tanto mais sólidas e quanto mais bem espacializadas” (Bachelard, 2013, p.203).

Há uma necessidade profunda de envolvimento com o lugar, com a experiência direta, a caminhada e a contemplação seja num meio natural ou urbano, o fascínio vai depender do contexto onde a pessoa vive e trabalha. A forma como é encarado e abordado o local varia da intenção de cada artista, pode ser uma intervenção direta no próprio espaço, investigação, recolha de fragmentos ou elementos, podem ser filmagens, gravações, fotografias ou desenhos. Tudo isto são formas de o artista se relacionar e criar uma ligação com o espaço, visitando-o várias vezes, recolhendo e guardando para depois realizar o trabalho no atelier ou no próprio local. A artista Gabriela Albergaria (1965 –) por exemplo realiza séries de desenhos, recorre a fotografias e por vezes junta ambos para criar novas perspectivas do lugar. Esta une partes de árvores diferentes sempre com o intuito de tentar apresentar a sua memória e sensações que tem no respetivo espaço que seleciona (**Fig. 21**). Desta forma, a artista constrói novas paisagens a partir de muita reflexão, análise e estudo semelhante ao método científico que resulta das suas conexões sociais, culturais e pessoais (Albergaria, 2014).

“Poder-se-ia dizer que os dois espaços, o íntimo e o exterior, acabam por se estimular incessantemente em seu crescimento. (...) Qualquer que seja a afetividade que dê cor a um espaço, seja ela triste ou pesada, desde que seja expressa, poeticamente expressa, a tristeza se tempera, o peso se alivia” (Bachelard, 2013, p.328).

Como já tem sido referido, a forma que os espaços são vivenciados e percebidos depende de cada indivíduo, das suas experiências, dos seus interesses, medos e preo-

cupações. Logo, o artista quando opta por um espaço de recolha da matéria para a criação das suas obras, esse lugar tem um significado e contém algo que para ele é essencial. Este por vezes pode simplesmente recolher a matéria do espaço sem muito envolvimento ou então, criar uma relação de maior contato e ter uma espécie de ritual, na forma como se envolve com o espaço, como o percorre e como o sente (**Fig. 22**). No caso da prática que é de-



Fig. 22. Sabina Couto, *Ritual de recolha*, 2017.

se envolvida durante a recolha da matéria da floresta, inicia-se por uma caminhada demorada e atenta sobre todos os elementos ali presentes. Durante essa caminhada há uma observação e reflexão sobre o solo repleto de eucaliptos, e das suas cascas que não dão hipótese à sobrevivência de outro tipo de vegetação. As torções dos troncos, as suas dimensões, o sentir da textura e cheiro intenso que contagia o ar. É impressionante as formas que a própria natureza cria, o enrolar das cascas e como protegem o tronco, mas é especialmente fascinante quando estas criam composições através de sobreposições orientadas pelas condições climatéricas, como a chuva e o vento. Assim, a natureza cria composições perfeitas e dinâmicas, na qual algumas delas se sobressaem em relação a outras mesmo no solo invadido por estas. O percorrer o espaço, o pisar as cascas que se encontram no chão, o sentir a textura com a pele e o ouvir os insetos ou o ranger da própria natureza. Há assim, uma reflexão em relação a tudo que constitui aquele

espaço e a matéria é recolhida consoante a sua forma, a textura, cor e flexibilidade. Umas são selecionadas para a criação dos objetos e outras para o aplicar da tinta sobre folha, porque para cada um dos casos interessa atributos diferentes. Para além desta recolha de matéria, também há um registo fotográfico e a realização de desenhos que mais tarde são importantes como ponto de partida para os desenhos finais e objetos. Posto isto, a importância do espaço e da recolha para a expressão artística assemelha-se à relação que Alberto Carneiro estabelece com o local onde nasceu, a sua necessidade de viver lá e manter contato com as suas matérias que lhe recordam vivências da infância.

Desta forma, há um interesse pelo caminhar pela floresta e um envolvimento direto com as matérias que esta contém, porque comove e atinge-nos fisicamente e mentalmente. Essa experiência no lugar é também uma experiência de nós mesmos, uma situação de conforto, proteção e simultaneamente de confronto, na qual está presente experiências passadas que fazem parte de nós e do próprio espaço. O lugar desperta sensações, cheiros, movimentos e o silêncio leva-nos a memórias de outras pessoas, outros sítios e outros momentos. É assim, uma relação corporal e espiritual em que a floresta é percebida através de todos os sentidos e a partir de um corpo que se envolve, sente, aproxima, afasta e enfrenta esse lugar. Tudo isto possibilita e cria uma relação de proximidade, intimidade e ligação com a matéria.

3.3. Fazer e refazer

A madeira apresenta imensas possibilidades de ser trabalhada que varia consoante as propriedades específicas de cada árvore. É importante explorar e compreender a árvore com a qual decidimos trabalhar de forma a usufruir das suas potencialidades, e exprimir o melhor possível o que esta matéria quer dizer. Pois toda a matéria tem uma voz e quando permitimos que esta nos guie para a expressão artística estamos a contar a sua própria história, e a manter a sua essência. Aqui as matérias escolhidas foram a casca do tronco do eucalipto e os ramos da mimosa, duas árvores invasoras que consomem a maioria dos solos e invadem as paisagens nacionais numa dimensão catastrófica. Como tem sido mencionado a recolha da casca do eucalipto é uma forma de ajudar a natureza como um ato mais ecológico, no entanto a mimosa pode ser considerando um ato de destruição e contribuição para uma maior expansão. Recorro assim, a estas duas variedades com algo em comum, no entanto trabalhadas de formas diferentes de acordo com as suas especificidades.

A casca do eucalipto como foi referido anteriormente assume durante um longo período de tempo o papel central da reflexão e prática artística, na qual a matéria inanimada é transformada em objetos de matéria viva. Esta matéria é a parte externa da árvore que corresponde a fragmentos mortos do tronco que são transformados em objetos vivos e retornam a ser árvore. Esta fase do projeto na qual são usadas as cascas, o material é recolhido do chão e por vezes retirado dos próprios troncos quando estes se en-



Fig. 23. Sabina Couto, *Sobre o isolamento 1*, cascas de eucalipto, vidro negro e alfinetes, 45x50x45 cm, 2015.



Fig. 24. Alberto Carneiro, *Arte vida/Vida arte*, Porto, 2013.

contram quase a cair e sem nunca interferir na natureza. Esta ação de recolha é bastante vantajosa para a natureza que permite uma menor predominância desta matéria que contamina os solos e assim menos propício a desenvolver incêndios. Logo, a matéria morta que sai dos troncos e ocupam os solos originam novas árvores vivas e dinâmicas. Aqui os objetos surgem da experiência direta e inspirados nas torções das árvores existentes no espaço de recolha. A conceção destes objetos exige a realização de uma estrutura, que inicialmente correspondia ao jornal, mas com o aumentar da escala tornou-se necessário recorrer a um material mais forte e flexível (rede) que permitisse objetos desmontáveis em várias peças.

Durante este período houve várias etapas importantes da investigação, inicialmente objetos com escalas mais reduzidas que incluíam o vidro negro, numa segunda etapa as formas orgânicas crescem a partir de cadeiras e numa fase final os objetos ganham maior dimensão. O vidro negro surge nas obras associado ao silêncio e à morte, em que o simbolismo dialoga com a matéria orgânica num confronto com a imensidão da natureza (**Fig. 23**). Aqui o vidro remete para o espelho na qual as cascas se podem ver refletidas como prolongamento das suas formas, criando assim uma fusão entre o espaço, todos os elementos que constituem o objeto e o espetador. Podemos associar estes objetos aos espelhos na obra de Alberto Carneiro na exposição “Arte Vida / Vida Arte – Revelações de Energias e Movimentos da Matéria” (**Fig. 24**), na qual o artista apresenta os vidros / espelhos de forma a obter reflexos sucessivos, mas particularmente com intuito de transferir o espetador para dentro da obra que este considera como essencial²⁹.

As peças que contêm as cadeiras estão associadas a uma relação entre a natureza e o homem, em que a árvore nasce a partir de um objeto ready made, isto é, de um ob-

29. Retirado de: <https://vimeo.com/96835342> (Acedido a 28 de agosto de 2017).

jeto com uma história e existência própria que é desativada da sua função de cadeira para se tornar objeto artístico. Podemos dizer que são objetos híbridos que unem as condições primitivas dos elementos orgânicos, com materiais e objetos do quotidiano criando novas interpretações. A casca é aqui integrada com a cadeira, uma madeira fabricada e familiar ao homem, que resulta numa aproximação deste objeto comum com um novo significado. Esta opção por cadeiras antigas remete para a memória e vestígios de vivências, assim como silêncio pela ausência da presença que existira neste objeto (**Fig. 25**). O que antes era limitado pela sua funcionalidade é agora percecionado de forma diferente, mas mantendo igualmente as suas características originais. É aqui estabelecido um cruzamento entre o objeto real e o escultórico, em que a cadeira nos transporta para o passado, a sua função e o presente, o mesmo acontece com as cascas que nos leva para a memória de quando protegia o tronco ou ocupava os solos da floresta, para o presente enquanto nova árvore. Assim, as obras constituídas por estes elementos criam simultaneamente uma familiaridade e estranheza, na qual ambos criam novas memórias. Apesar do fascínio pela natureza, o trabalho nunca foi pensado em recorrer unicamente a matérias orgânicas, antes pelo contrário interessava as dualidades de algo do exterior transportado para o interior e a matéria orgânica aplicada com materiais sintéticos / fabricados, como por exemplo os alfinetes, os vidros e as cadeiras. Após esta etapa importante surge o interesse pelos ramos da mimosa, uma matéria viva que permite a criação de objetos fluídos, de extrema leveza que parecem flutuar no espaço.

Os ramos da mimosa é a matéria que predomina atualmente esta fase do projeto, que é propositadamente cortada quase num ato performativo e transformado em objetos. A recolha deste material já se trata de uma dualidade em relação ao anterior, uma vez que a sua recolha significa a destruição da árvore e o seu corte leva a uma maior propagação desta espécie. O próprio processo de recolha é mais agressivo pela forma que se corta e retira as folhas



Fig. 25. Sabina Couto, *Dentro do isolamento 1*, cascas de eucalipto, cadeira, vidro negro e alfinetes, 110x150x110 cm, 2015.

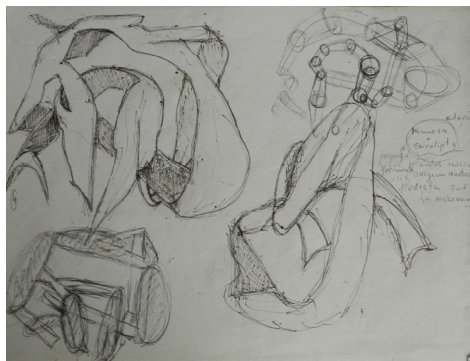


Fig. 26. Sabina Couto, *Sem título 1*, caneta sobre papel, 2017.



Fig. 27. Sabina Couto, *Sem título 2*, caneta sobre papel, 2017.

de todo o ramo, enquanto que as cascas eram recolhidas de modo mais delicado e sem interferir na própria árvore. Aqui há uma destruição da árvore que posteriormente é reconstruída e transformada em objeto, sendo selecionado consoante a sua espessura e flexibilidade, de forma a que este não quebre durante o seu manuseamento. As formas dos objetos surgem a partir de desenhos realizados durante a caminhada pela floresta a partir de determinadas configurações das cascas que de certa forma se destacam (**Fig. 26 e 27**). Os objetos surgem como desenhos fora dos limites do papel em que as potencialidades dos ramos permitem uma grande variedade de formas de linhas, desde mais circulares a ovais, a linhas paralelas a diagonais. Durante as várias experiências com esta matéria apercebe-se que há um momento perfeito para a sua utilização, isto é, depois de cortados os ramos estes não devem ser utilizados nos primeiros dias de secagem, uma vez que quando aplicados nessa fase irão reduzir de espessura e depois exigiria voltar a apertar novamente cada ramo. Então, a melhor fase é quando não está demasiado seco para não quebrar, nem demasiado verde, ou seja, por volta de uma semana de secagem dependendo do clima. O processo de trabalho destes objetos exige por vezes a construção, destruição e a reconstrução de partes até criar uma composição equilibrada e fluida.

Posto isto, esta matéria permite criar objetos que podem ser associados a engenharia e arquitetura, como estruturas de linhas orgânicas desenhadas no espaço geométrico. Sendo que há muitos edifícios em que as suas estruturas podem ser vistas como esculturas, existe até uma aproximação entre o pensamento de alguns arquitetos e a escultura, como preocupações com a organização do espaço, com a circulação das pessoas e com a capacidade de transmitir sensações. Temos por exemplo a Capela de Campo Bruder Klaus do arquiteto suíço Peter Zumthor (1943 –) em que o seu interior é constituído por troncos de árvores queimados aplicados de modo a criar uma forma cónica (**Fig. 28**). Esta obra apresenta uma dualidade

bastante interessante entre um interior orgânico, sensível e texturado, e um exterior geométrico e angular, criando uma boa conexão com a paisagem onde se insere³⁰. Podemos dizer que há de certa forma uma aproximação com as esculturas orgânicas que são transportadas para um espaço arquitetônico que reivindicam o seu lugar.



Fig. 28. Peter Zumthor, *Capela Bruder Klaus*, 2007.

30. Retirado de: <http://www.archdaily.com.br/br/798788/capela-de-campo-bruder-klaus-de-peter-zumthor-pelas-lentes-de-aldo-amoretti> (Acedido a 28 de agosto de 2017).



Fig. 29. Sabina Couto, *Sem título*, acrílico sobre papel, 70x100 cm, 2015.



Fig. 30. Sabina Couto, *Sem título*, acrílico sobre papel, 150x100 cm, 2017.

3.4. Desenho / experiência

O desenho é uma outra forma de exprimir experiências, gestos e emoções, que surge de um processo de experimentação e espontaneidade, para além da escultura ou da pintura. Aqui o desenho surge como elemento essencial para a reflexão e prática artística, na qual estabelece uma forte relação com a matéria orgânica e os objetos escultóricos. Como tem sido referido, a casca tem aqui um papel fundamental, e o desenho tem convivido com esta matéria durante todo o período de descoberta das suas potencialidades. Os primeiros desenhos (caneta) são realizados durante a caminhada a partir de torções ou formas que se destacam, que posteriormente serão o ponto de partida para a concretização dos objetos, no entanto é durante a sua concretização que surgem as séries de desenhos a acrílico.

A série de desenhos podem ser divididas em duas etapas significativas, uma primeira fase que surge a quando dos objetos constituídos pelas cascas de eucalipto, na qual são incluídos os vidros e outros elementos como as cadeiras; e uma segunda fase, em que os objetos surgem a partir de ramos de mimosa. No entanto, a tinta acrílica preta e o papel como suporte predominam em ambas as fases. Numa primeira etapa, os desenhos são realizados em pequenos formatos, são figurativos e representam o espaço de recolha do material, principalmente os solos preenchidos de cascas (**Fig. 29 e 30**). As escalas vão aumentando e os desenhos tornam-se mais abstratos e focados no movimento/dinamismo das formas orgânicas desta matéria. Este aumento de escala permitiu uma ação mais gestual e corpó-

rea, ou seja, gestos mais vigorosos em que os membros do corpo se expandem ao longo da folha. A tinta é aplicada num ato de esfregar ou friccionar do pincel sobre a folha de papel, variando na força, velocidade e pressão, no entanto, mais tarde a casca passa assumir a função do pincel (**Fig. 31**). No que diz respeito ao formato, é sempre retangular e geralmente na horizontal por se adaptar melhor ao pretendido. Na segunda etapa, o suporte deixa de ser o papel de cenário e há um retorno a escalas mais reduzidas, a macha desaparece e surge uma série de desenhos com linha. Esta mudança deve-se à nova matéria utilizada nos objetos, nomeadamente os ramos de mimosa, que parecem desenhos tridimensionais a brotar da parede. Esta série de objetos exigiu a mudança de atitude em relação aos desenhos, em que a linha predomina e está intimamente ligada à sua fluidez e formas geométricas irregulares. Apesar desta nova etapa tanto dos objetos como dos desenhos, a casca continua a ser base de toda a prática artística.

Assim, como já foi mencionado, o material usado para conceber essas linhas passa a ser a própria casca unida à tinta acrílica e ao gesto do braço que criam um desenho gestual e expressivo com marcas da própria matéria orgânica. A fricção sobre a folha, o aumento de força, de velocidade, a inclinação e a forma específica de cada casca tornam os traços únicos de textura particular. Há assim, marcas e resíduos da matéria deixada na folha. Traços que remetem para o gesto do ato de mover o corpo, espontaneidade e experiência direta com a matéria, na qual são exploradas as texturas, densidades e espessuras das cascas. Esta inscrição de linhas com a finalidade de representar frações da experiência com os objetos, apresentam dualidades interessantes como o natural aplicar o que é sintético, a representação de formas orgânicas sobre um suporte fabricado, a textura da casca com o macio da folha e o contraste das formas fluidas/dinâmicas num espaço limitado por linhas rígidas horizontais/verticais (**Fig. 32**).

Desta forma, existe uma conexão entre os objetos que



Fig. 31. Sabina Couto, *Série de desenhos no espaço de atelier*, acrílico sobre papel, 150x210 cm, 2016.



Fig. 32. Sabina Couto, *Sem título*, acrílico sobre papel, 50x70 cm, 2017.



Fig. 33. Robert Schäd, *Através do tempo e do espaço*, Ravensburg.

parecem ser desenhados a expandir ao longo da parede, com as linhas traçadas no espaço limitado do suporte. Estas margens que limitam a composição estão conectadas com o gesto que motiva o desenho e há uma sensação de harmonia entre a combinação da matéria, suporte e os traços. Uma relação bastante interessante entre o corpo, desenho e escultura, temos o alemão Robert Schäd (1953 –) que com linhas traça e inscreve fragmentos de movimento, que surgem das suas percepções da natureza. Aqui o desenho e a escultura estão unidos em pé de igualdade (**Fig. 33**)³¹.

31. Retirado de: <http://robertschad.eu/chalk-drawings/> (Acedido a 29 de agosto de 2017).

3.5. Objetos / experiência

Os objetos podem ser refletidos como desenhos tridimensionais em que as linhas são traçadas pelos diversos ramos de mimosas, com espessuras, tamanhos e cortes diferentes. Geralmente cada objeto começa com diâmetros mais reduzidos que posteriormente aumentam e vão variando ao longo de toda a estrutura. Há uma constante exploração e construção de linhas tendo em conta as limitações e qualidades desta matéria, que é bastante flexível enquanto num estado mais verde e bastante resistente após a sua secagem. Este desenhar através da mimosa cria uma composição dinâmica, rítmica e fluida, na qual há momentos de traços bastante circulares, de espessuras relativamente mais finas, paralelas entre si, comprimidas e saturadas. Mas após este momento, cruzam e criam diagonais, expandem em largura, surgem formas mais ovais, que se torcem e os movimentos/ritmos modificam. Outros aspetos relevantes são os cortes e espaçamentos que surgem como pausas de silêncio que dão origem ao início de um novo movimento e traçado de linha. Assim, para aplicação de cada linha que integra o objeto é usado fio de arame galvanizado que une e fixa todo o traçado no ponto de interseção entre os ramos, usando o método aplicado na construção civil (**Fig. 34**).

Estas peças exigem um processo um pouco demorado e uma recolha significativa de material, tendo especial cuidado nos cortes que se faz, na seleção dos ramos de acordo com as suas propriedades, o tempo de secagem, do ato de curvar, combinar e conceber formas, e ao aplicar a resina



Fig. 34. Sabina Couto, Processo de construção, 2017.



Fig. 35. Sabina Couto, Acabamento final, aplicação de resina, 2017.



Fig. 36. Giuseppe Licari, *Humus*, Festival Watou Kunsten.

como acabamento final (**Fig. 35**). Os objetos são concebidos e pensados para estabelecerem uma relação com o espaço arquitetónico que ocupam. Há uma interação, dualidade e transformação das linhas traçadas dos objetos com os planos e arestas verticais/horizontais do espaço que ocupam. Aqui é importante a luz pela sua capacidade de criar e acentuar as composições de sombras na parede, iluminando o aspeto liso da matéria e aperfeiçoando a percepção / interpretação de todo o objeto. Assim, a geometria da forma e os vários traços são percecionados completamente, sendo realçado os atributos específicos da matéria e a sua respetiva sombra torna-se também um elemento importante de leitura. Temos o exemplo da obra “Humus” do artista italiano Giuseppe Licari (1980 –) constituída por raízes a brotarem do teto, na qual as luzes projetadas são parte relevante do trabalho, pois as sombras que cria no chão da galeria transporta o espetador para um espaço da natureza com um ambiente misterioso (**Fig. 36**).

Todo o conjunto de objetos (casca e ramo) estabelecem simultaneamente uma relação de proximidade e dualidade, nomeadamente o primeiro é uma matéria morta, seca, é parte exterior da árvore, é baço, é mancha e enquanto objeto final tornou-se pesado pela necessidade de estrutura; e o segundo é vida, material verde, brilhante, é linha e enquanto objeto é leve. Isto em relação à própria matéria, mas no que diz respeito aos objetos, os anteriores (casca) ostentam uma forma orgânica aproximada mais à forma de árvore e pode se dizer mais violento tanto em termos estéticos como do próprio processo de aplicar as cascas, que eram perfuradas pelos alfinetes. Enquanto que os objetos de ramos apresentam uma forma mais geometrizada, apesar de formas imperfeitas, remetem para uma fluidez e delicadeza, e em relação ao processo de construção não é tão agressivo, apesar de surgir os fios de arame que prendem e obrigam a matéria a manter a forma desejada. Em termos de espaço e área que ocupam, anteriormente limitavam-se a ocupar o chão e agora os objetos surgem das paredes e de cantos do espaço. O papel que as cadeiras

e os vidros ostentavam é conseguido atualmente a partir do espaço arquitetônico e da luz, ou seja, os reflexos das cascas nos vidros negros agora são sombras dos ramos na parede, assim como o contraste entre o orgânico com o industrializado. Portanto, torna-se agora importante a luz e a sombra que anteriormente não era relevante, tanto pela colocação dos objetos como das próprias especificidades das matérias.

3.6. Expor e propor a experiência

O espaço de atelier é tão importante para a expressão artística como o lugar de recolha da matéria onde surge a primeira experiência. A floresta apesar de ser o espaço onde se revela inicialmente a relação com a matéria e o que a envolve, é no atelier que sucede a constante exploração das potencialidades do material e a construção dos objetos. Há assim uma dupla experiência, num espaço exterior e orgânico a que pertence a matéria e num espaço interior, arquitetónico, reduzido e limitado para onde esta é transportada. No primeiro espaço, é estabelecida uma conexão fortemente espiritual e corpórea não só com a própria matéria que é recolhida, mas com tudo o que a envolve. Esse lugar contém algo que é essencial, na qual há uma relação de maior contato, desde a forma como se envolve, como é percorrido e sentido, quase numa espécie de ritual durante a recolha da matéria. A floresta é percebida através de todos os sentidos e a partir de um corpo que se envolve, sente, aproxima, afasta e enfrenta esse lugar. Assim, a relação que se estabelece com o espaço é repleta de recordações e memórias, há uma espécie de passagem de tempo e tudo que envolve esse local contém vestígios dessa memória.

Apesar da natureza ser o lugar primordial da experiência e inspiração para a expressão artística, é no espaço do atelier que sucede uma segunda experiência com a matéria na qual nascem os objetos. A construção dos objetos é um momento bastante físico, na qual o material de aspeto macio e elegante invoca ao toque, que com a sua personalidade de árvore invasora preenche todo o atelier.

Este espaço arquitetônico é conquistado pelos ramos da mimosa como antes acontecera na floresta, é como viver uma segunda experiência, no entanto aqui coabita de uma nova forma em que tenta reclamar o seu espaço, mas é limitado e controlado. Assim, os ramos que não dão hipótese à natureza e possuem praticamente os seus solos, aqui é transformada em nova árvore que flui na rigidez das paredes verticais e horizontais da arquitetura. É uma reconstrução da experiência com a matéria, em que esta é transformada segundo as suas propriedades mantendo o significado e poder original do próprio ramo. Há aqui uma constante disputa de força e contato entre o corpo/matéria que não quer ser controlada e que aos poucos vai cedendo às diversas torções, cortes e uniões que originam uma nova forma viva.

Todo o projeto está repleto de dicotomias, como já tem sido evidenciado ao longo do texto, desde a relação entre o espaço da floresta com o espaço do atelier, o orgânico e o artificial, a ação da própria árvore (bruto) e ação de quem a transporta e transforma (manipulado). Carregam em si a própria matéria de que são feitas, as marcas da ação sobre elas, a essência da natureza e da experiência vivida nas diversas etapas da sua criação. Há uma recriação da ação do homem sobre a matéria orgânica, que reconstruída num espaço (atelier), apela a obra para um nível mais simbólico. Uma transposição de experiências na qual a matéria mantém a sua essência e forma, revelando o que é sentido e pensado em relação a esta. Interessa assim, captar e apresentar esta experiência que tem como ponto de partida as vivências na floresta, de forma a que o espetador possa perceber e reinterpretar essa experiência que foi reconstruída da natureza. Então, a intensão é promover esta experiência e contato num espaço que o espetador a partir dos objetos/desenhos possam também vivenciá-la.

Outro aspeto que também se tornou importante são as diferenças de luz, o efeito de uma luz natural que é a existente durante a conceção / desenvolvimento dos objetos e a luz artificial que promove uma experiência diferente.



Fig. 37. Renzo Piano, Menil Collection, Houston.

O espetador vive uma experiência distinta do que é vivenciado no atelier. No caso de a iluminação ser natural, o objeto no espaço vai alterando a sua forma ao longo do dia, ou seja, as características da luz e percepção do objeto tendo a noção da passagem do tempo. Sendo assim, as experiências e percepções são diferentes consoante o tipo de luz, e o seu controlo permite resultados diferentes para o espetador e para artista quando a observa no espaço expositivo. Como é evidente a iluminação artificial no espaço expositivo permite uma experiência que não existe com a luz natural, é possível criar contrastes de luz/sombra que definem melhor o objeto e a visão do espetador é mais estimulada. Logo, o artista pode contemplar o objeto de duas formas distintas, uma enquanto experiência de conceção sem qualquer manipulação ou controlo da luz e outra no papel de espetador em que a obra é disposta no espaço com uma modelação da luz criando determinados ritmos de sombra.

Assim, como podemos ver a luz assume um papel importante na forma como é experienciado o objeto e o mesmo acontece na arquitetura em que a iluminação é uma preocupação durante a projeção dos espaços. Tendo em consideração o efeito da luz que decorre durante o dia e os efeitos visuais possíveis temos o caso da Menil Gallery projetada pelo arquiteto italiano Renzo Piano (1937 –) na qual criou um sistema no teto que filtra a luz nas galerias de forma a manter uma luz natural, ou seja, o espetador é capaz de observar as obras percebendo as variações da luz ao longo do dia e consoante o respetivo clima³² (**Fig. 37**).

32. Retirado de: <http://www.archdaily.com.br/br/01-94170/menil-collection-de-renzo-piano-selecionada-para-receber-o-premio-de-25-anos-da-aia> (Acedido a 28 de agosto de 2017).





39. Sabina Couto, *Dentro do isolamento 1*, cascas de eucalipto, cadeira, vidro negro e alfinetes, 110x150x110 cm, 2015.



40. Sabina Couto, Vista da exposição *Extra Vaza Mente*, Palacete Pinto Leite, Porto, 2015.



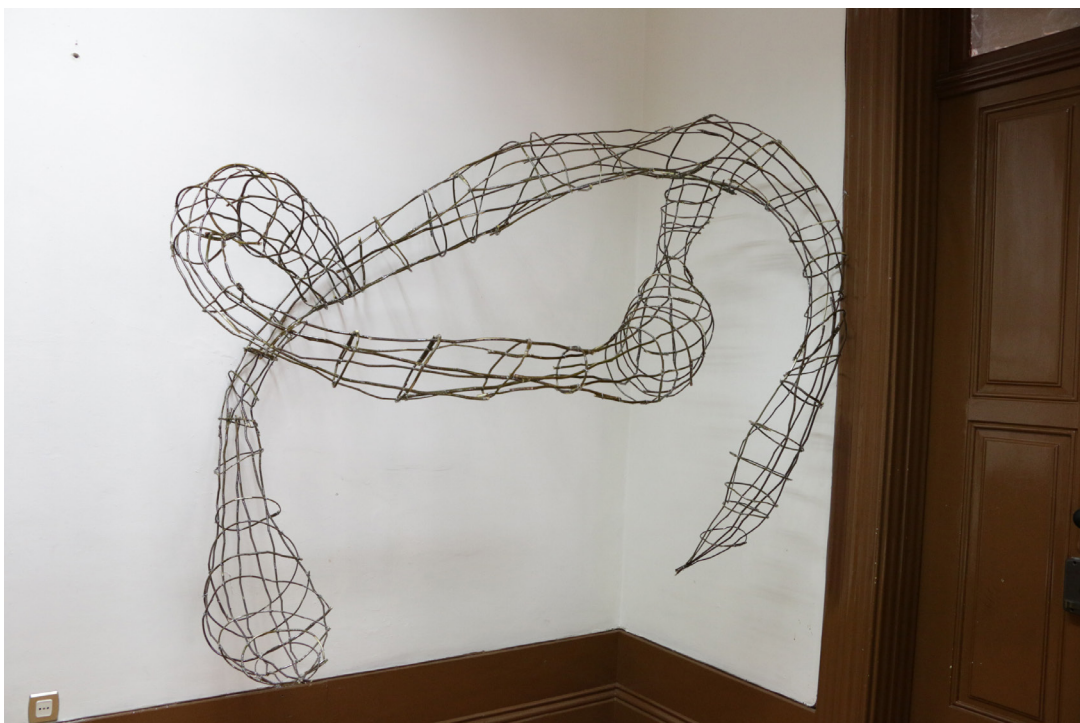
41. Sabina Couto, *Dentro do isolamento 2*, cascas de eucalipto, cadeira e alfinetes, 118x115x107 cm, 2015



42. Sabina Couto, *Sobre o isolamento 2*, cascas de eucalipto, vidro negro e alfinetes, 90x75x90 cm, 2015.



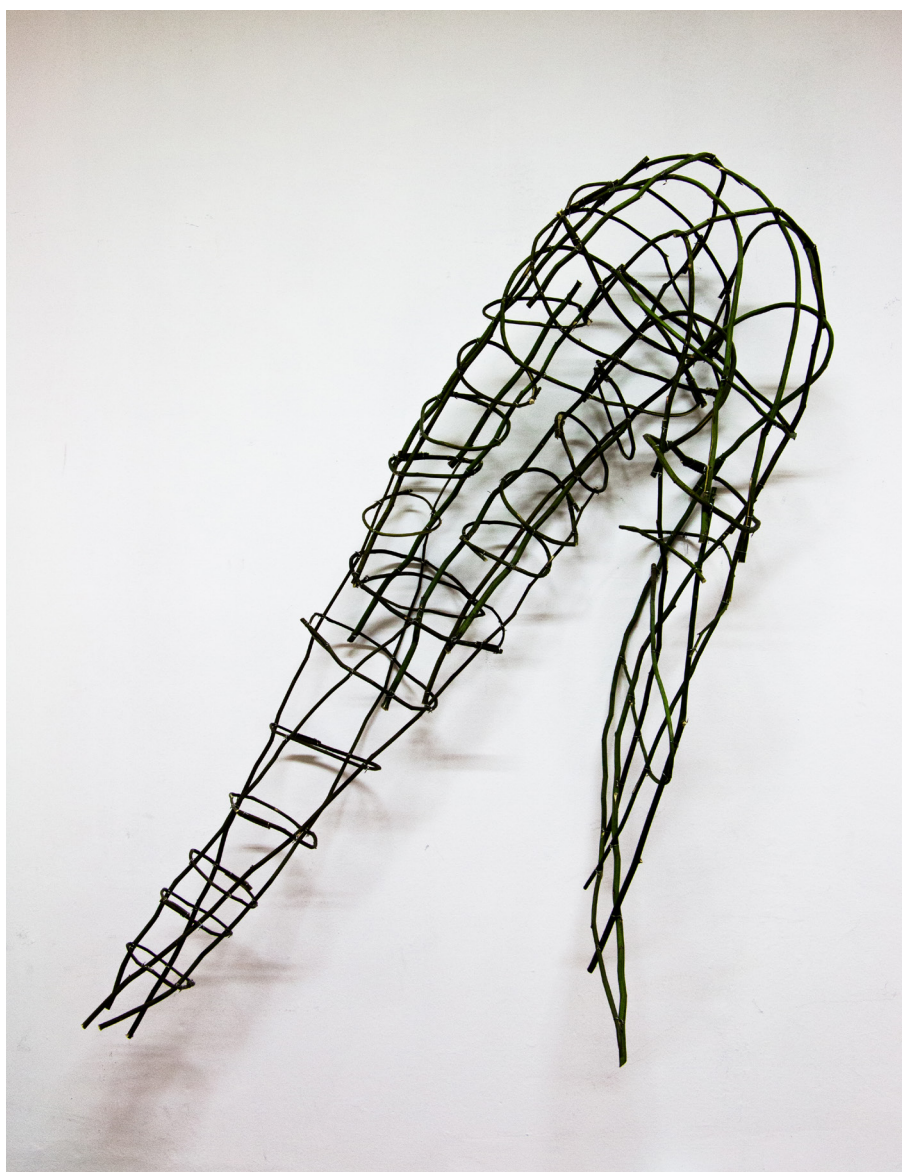
43. Sabina Couto, Exposição Insert mobility, *Permanência da memória*, cascas de eucalipto, vidro negro e alfinetes, 110x735x273 cm, CEiiA, 2016.



44. Sabina Couto, *Natureza que convoca e se converte I*, madeira de mimosa, arame e resina, 2017.



45. Sabina Couto, *Natureza que convoca e se converte II*, madeira de mimosa, arame e resina, 2017.



46. Sabina Couto, *Natureza que convoca e se converte III*, madeira de mimosa, arame e resina, 2017.



47. Sabina Couto, *Fragmentos de experiência I*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



48. Sabina Couto, *Fragmentos de experiência II*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



49. Sabina Couto, *Fragmentos de experiência III*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



50. Sabina Couto, *Fragmentos de experiência IV*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



51. Sabina Couto, *Fragmentos de experiência V*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



52. Sabina Couto, *Fragmentos de experiência VI*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



53. Sabina Couto, *Fragmentos de experiência VII*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



54. Sabina Couto, *Fragmentos de experiência VIII*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



55. Sabina Couto, *Fragmentos de experiência IX*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



56. Sabina Couto, *Fragmentos de experiência X*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



57. Sabina Couto, *Fragmentos de experiência XI*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



58. Sabina Couto, *Fragmentos de experiência XII*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



59. Sabina Couto, *Fragmentos de experiência XIII*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



60. Sabina Couto, *Fragmentos de experiência XIV*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



61. Sabina Couto, *Fragmentos de experiência XV*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



62. Sabina Couto, *Fragmentos de experiência XVI*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



63. Sabina Couto, *Fragmentos de experiência XVII*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



64. Sabina Couto, *Fragmentos de experiência XVIII*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



65. Sabina Couto, *Fragmentos de experiência XIX*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



66. Sabina Couto, *Fragmentos de experiência XX*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



67. Sabina Couto, *Fragmentos de experiência XXI*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



68. Sabina Couto, *Fragmentos de experiência XXII*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



69. Sabina Couto, *Fragmentos de experiência XXIII*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



70. Sabina Couto, *Fragmentos de experiência XXIV*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



71. Sabina Couto, *Fragmentos de experiência XXV*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



72. Sabina Couto, *Fragmentos de experiência XXVI*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



73. Sabina Couto, *Fragmentos de experiência XXVII*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



74. Sabina Couto, *Fragmentos de experiência XXVIII*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



75. Sabina Couto, *Fragmentos de experiência XXIX*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



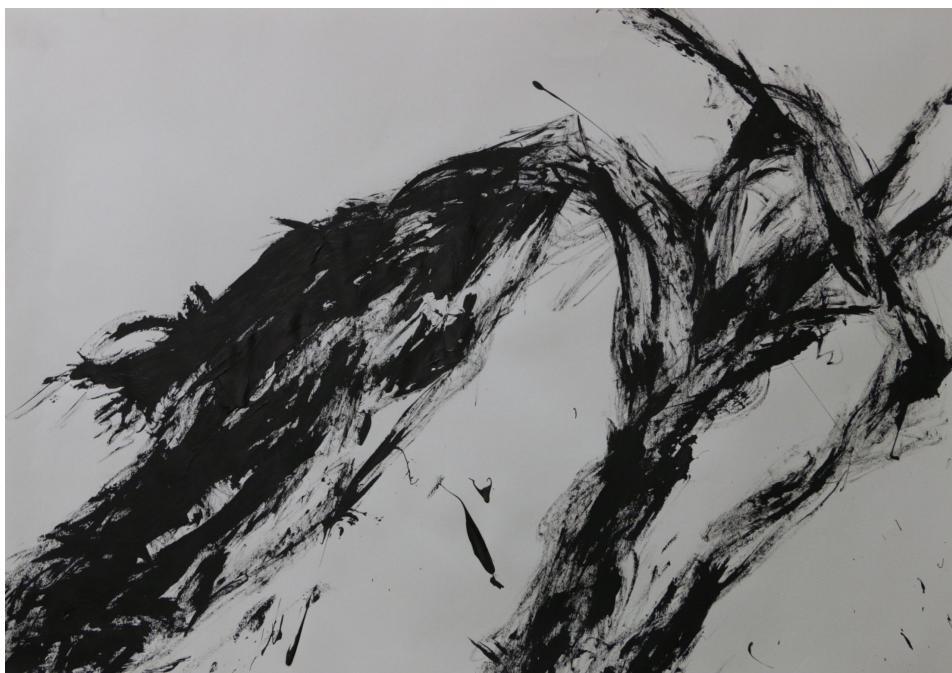
76. Sabina Couto, *Fragmentos de experiência XXX*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



77. Sabina Couto, *Fragmentos de experiência XXXI*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



78. Sabina Couto, *Fragmentos de experiência XXXII*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



79. Sabina Couto, *Fragmentos de experiência XXXIII*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



80. Sabina Couto, *Fragmentos de experiência XXXIV*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



81. Sabina Couto, *Fragmentos de experiência XXXV*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



82. Sabina Couto, *Fragmentos de experiência XXXVI*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



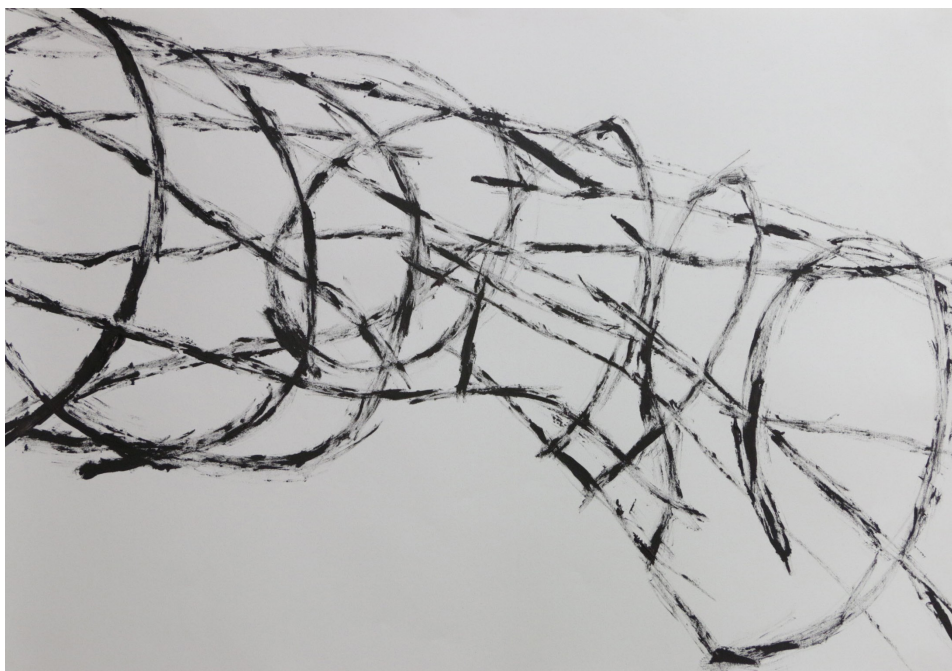
83. Sabina Couto, *Sem Título I*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



84. Sabina Couto, *Sem Título II*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



85. Sabina Couto, *Sem Título III*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



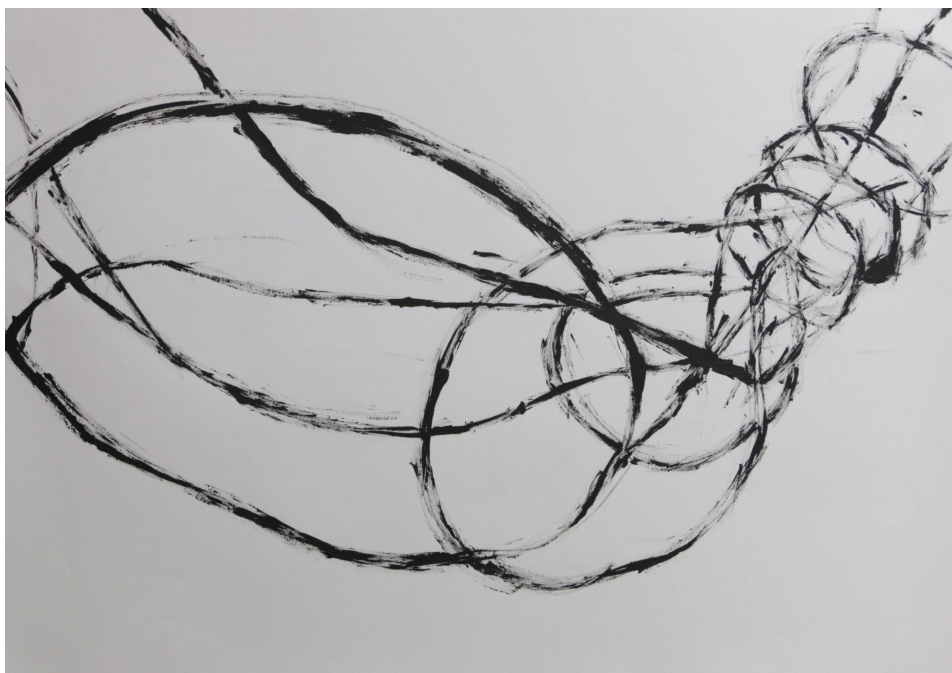
86. Sabina Couto, *Sem Título IV*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



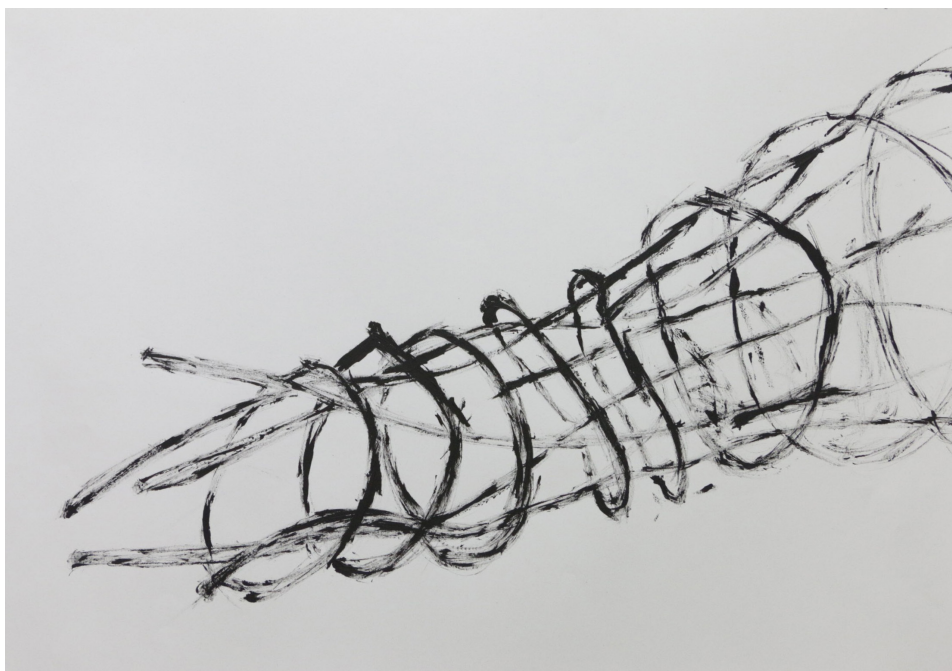
87. Sabina Couto, *Sem Título V*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



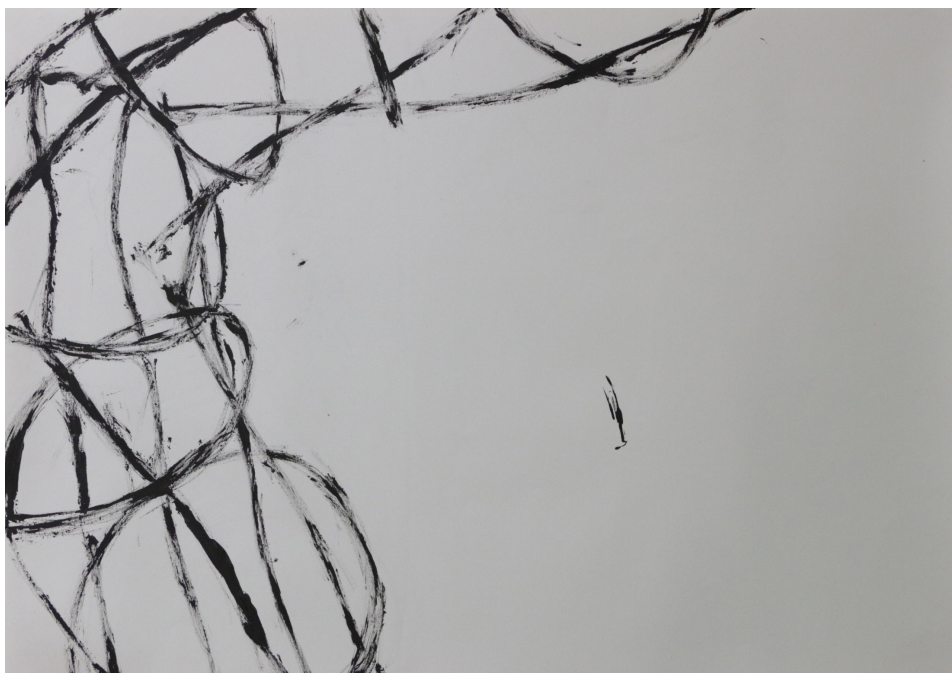
88. Sabina Couto, *Sem Título VI*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



89. Sabina Couto, *Sem Título VII*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



90. Sabina Couto, *Sem Título VIII*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



91. Sabina Couto, *Sem Título IX*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



92. Sabina Couto, *Sem Título X*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



93. Sabina Couto, *Sem Título XI*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.



94. Sabina Couto, *Sem Título XII*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017.

Conclusão

Neste trabalho de projeto pretendeu-se uma investigação que permitisse demonstrar como a matéria pode funcionar como base para uma prática artística e simultaneamente expor o contributo pessoal para este estudo. A pesquisa envolveu análise e reflexão relativamente a como se processa a experiência entre o artista e o material, ao longo do processo de criação artística, tendo em conta uma possível relação fenomenológica. Neste sentido, apresentou-se as reflexões de alguns teóricos e artistas que possibilitaram elucidação à questão, assim como, todos os fatores e demarcações que envolvem essa experiência como: as propriedades da matéria; técnicas; forma; contexto; e vivência pessoal.

O assunto foi motivado por uma experiência pessoal durante uma caminhada numa zona de eucaliptal fortemente considerada pela imagem encontrada, especialmente suscitada pelas cascas de árvore que envolvem e protegem o seu tronco, bem como as que se encontravam espalhadas pelo chão. Verificou-se que além do que se consegue ver, aquela imagem aludia a algo que parecia ultrapassar o próprio espaço, propiciando uma forte sensação estética que não correspondia ao espaço em si. Não se tratava de uma experiência estética do lugar, mas de uma revelação estética dos diversos fluxos promovidos pelas associações arroladas com o que se estava a observar. O estímulo proporcionado suscitou uma forte motivação criativa o que originou uma reflexão sobre os processos inerentes ao que ali havia sucedido, nomeadamente se haveria criação artística

motivada por fenômenos semelhantes, impulsionados por uma determinada matéria física. A partir deste momento surgiram questões sobre o porquê da matéria ter tanta influência na expressão artística; o que motiva este fascínio e quais os fenômenos que estão presentes na reflexão proporcionada pela experiência, levando assim, a um estudo na área da fenomenologia.

Neste sentido, foram abordadas questões sobre o que é a experiência artística, o que representa a matéria e o material, e a relação entre ambos; o mundo da experiência. Pelo que se recorreu à Fenomenologia e aos seus principais autores, nomeadamente: Husserl, de modo a compreender o que é a experiência fenomenológica; Merleau-Ponty, em relação ao papel fundamental do “corpo físico” para experienciar o mundo e; Heidegger, numa reflexão em torno da experiência espaciotemporal. Manifesta-se ainda a tentativa de responder à questão do material como determinadora da forma a partir do autor Henri Focillon; e, por fim, é exposto o processo relacional com a matéria de diversos artistas ao longo do texto, assim como do autor do estudo.

A investigação inicia com a apresentação do enquadramento teórico da relação entre a matéria e a experiência, encetando por entender aspetos relacionados com cada um dos elementos em separado, seguindo posteriormente as relações propiciadas entre ambos. Começa-se por se salientar a diferença entre matéria e material que em termos gerais é entendido que a matéria é tudo o que tem massa, que ocupa um lugar no espaço e que forma o material, e que o material é constituído pelo conjunto de matéria. Verifica-se que a matéria tem sido sempre relevante na arte, porém, só a partir do séc. XX assume um papel menos subserviente aos temas ou à aparência formal das obras.

Entretanto, em relação à experiência, especialmente artística, podemos dizer que a arte como experiência é

transmitir ou traduzir a partir da obra de arte a sua própria experiência de vida. O que o artista vivencia e experiencia no mundo, como todas as relações e percepções que estabelece com o que o rodeia, é partilhada com o espectador por meio da expressão artística.

Neste contexto, foi importante analisar diferentes tipologias de relações experienciais, elegendo-se autores da fenomenologia. Assim, Edmund Husserl tentou conduzir-nos para o autêntico sentido da nossa experiência sensorial, que inicialmente alude para uma experiência totalmente subjetiva e assume-a como algo “transcendental”. Contudo, ao longo dos seus ensaios o corpo físico adotou um papel essencial, em que o conhecimento da experiência começa a admitir uma dimensão mais corpórea entre o conhecimento transcendental e a matéria (objetiva).

Com Merleau – Ponty, o corpo é percebido como um modo de espaço objetivo e não como um objeto, sendo a percepção originária de uma experiência vivida. Isto é, a experiência corporal é gerada num ponto de vista sensível da corporeidade, na tentativa de ultrapassar a dicotomia entre sujeito e objeto. O autor no que diz respeito a esta relação entre o homem e o mundo, acredita que não são exteriores um ao outro, mas antes referenciados transcendentalmente. Sendo o sujeito “corpo próprio” dinâmico e funcional que a partir da experiência perceptiva pode imergir num mundo anterior ao conhecimento. Logo, o conceito de percepção é originário e essencial para o homem ver o mundo e a realidade, visto que a percepção que permite o seu acesso e este só surge a partir do que é percecionado. Assim, o corpo é a forma do homem se comunicar com o mundo, que se encontra presente antes de qualquer pensamento e eternamente aberto a várias possibilidades de experiência. Desta forma, o corpo manifesta-se como o verdadeiro sujeito da experiência e não como uma mera aparência, que sem ele esta não existiria.

A partir deste princípio podemos identificar as sensa-

ções e a parte sensível do nosso próprio corpo, que se encontra presente nas reflexões desta experiência subjetiva. É um “corpo próprio” que vivencia verdadeiramente as coisas e que proporciona a realização dos nossos projetos, como pintar ou construir os objetos fragmento a fragmento. Assim, o homem no mundo é o corpo no mundo, ou seja, o corpo é o sujeito de percepção que compreende e sente, consciência da qual provém o conhecimento (Merleau – Ponty, 2016).

Em conformidade do que foi referido, é a partir das relações entre o sujeito, objeto e tempo que se compreende a ligação entre o sujeito e o mundo. Então o tempo é pensado a partir do ser e esta questão da temporalidade é essencial para compreender e interpretar o ser e o mundo, segundo Heidegger. O tempo para além de sustentar a presença do ser na sua própria existência e forma, também funciona como horizonte. É experienciado no quotidiano, que permite as vivências do tempo que podemos denominar de “vestígios” e nesse caso, partir destes para compreender um tempo comum ao ser humano. Seguindo este pensamento, o tempo possibilita que o homem se relacione com o mundo, um “tempo primordial” que contém o passado, presente e futuro que nos leva para além do próprio ser. Esta temporalidade é priorizada por Heidegger, no entanto, afirma que é importante o ser reconhecer o espaço e só o fato de este existir está a criar um espaço de ação. Logo, a natureza do homem consiste na sua existência e esta existência é temporal, uma vez que o ser só existe essencialmente quando se encontra no tempo (Heidegger, 2005).

Portanto, a arte sendo uma experiência do ser, é entendida como gerada pelo individuo na sua relação de existência e mantém assim, uma conexão com o mundo da experiência. De tal forma que o sujeito que experiencia a matéria, a manuseia e transforma ao realizar os objetos, relaciona-se profundamente com esta e com o espaciotemporal que a envolve. A matéria é trabalhada nos vários espaços e em vários tempos (processo), como o local onde

se recolhe, no atelier e depois no espaço expositivo. O artista constrói novas relações e familiariza-se com o que o rodeia, para além de sentir a matéria e sentir o espaço. Este envolvimento com a matéria como experiência cria o seu próprio tempo – espaço e é orientada pela temporalidade (ekstasies) na nova vivência espaciotemporal. Então, o tempo, o corpo e o espaço são construídos pelo artista que experiencia diretamente a matéria e a dá a conhecer ao mundo. Existe assim, uma interação entre o “corpo próprio” do sujeito e a matéria, e uma consciência corpórea que surge da experiência com o mundo.

Posto isto, salienta-se a proposta de Merleau – Ponty, ao considerar o corpo como origem dos sentidos, e da interpretação da relação do sujeito com o mundo e com as coisas que o cercam. Isto é, um sujeito tido na sua totalidade, em que a comunicação / expressão com o mundo e com as outras pessoas só é possível através do corpo. Um corpo que vive espontaneamente os fenómenos e que permanece sempre na consciência do indivíduo, onde se localizam as sensações humanas (Merleau – Ponty, 2016). Assim, podemos perceber, que a experiência artística depende da perceção do mundo e das preocupações ou interesses individuais, sendo fulcral admitir uma relação mais corpórea entre o conhecimento transcendental e a matéria. É importante compreender a relevância do “corpo próprio”, já que o corpo do artista é o verdadeiro sujeito da experiência, que percebe e identifica todas as sensações entre si e a matéria com que se relaciona.

Em continuidade ao estudo, na segunda parte é apresentado o enquadramento teórico-prático na qual se procurou compreender o conceito de forma, as dualidades existentes entre esta e a matéria; e esclarecer as incertezas relativamente à forma preexistir na matéria. Tornou-se evidente que a matéria é ativa e estrutural que influencia todos os métodos, e que as formas existem na matéria. Que de acordo com Focillon todas as matérias têm uma “vocação formal”, possuem uma finalidade, como uma consciência

ou cor e são forma. Visto que a forma surge em tudo o que nos rodeia e torna-se corpórea na matéria, variando consoante cada material. Temos o exemplo de quando se recorre a um fragmento de casca para aplicar a tinta sobre a folha, o gesto, o arrastar da tinta, as marcas que ficam é tudo influenciado pela forma da casca. Esta matéria possui uma forma própria orgânica, e sendo utilizada na realização dos desenhos a sua forma é impressa no papel, deixando assim as suas características e vestígios. Ou temos o caso de Michelangelo que acreditava que a forma nascia naturalmente da própria pedra.

Assim, a matéria é forma e a sua forma origina outras formas seguindo as suas próprias normas. De acordo com o autor, a forma é como se tivesse vida que se vai modelando consoante os períodos em que vive, e o seu valor e significado é adquirido a partir do modo como é preconcebida na obra (Focillon, 1988). Como refere Richard Serra “(...) uma das coisas que se aprende sobre a matéria, sobre qualquer material que seja usado, é que a própria matéria impõe a sua forma na forma. Assim, se usarmos a madeira, ela vai impor a sua forma na forma³³” (Serra, 2011). No entanto, a obra de Rui Chafes mostra contrariar esta “vocação formal” e finalidade da matéria referida por Focillon e Serra. Uma vez que nas suas esculturas existe uma ambiguidade entre matéria e forma, isto é, o ferro é ilusoriamente exposto como algo orgânico e leve, ao apagar todos os seus vestígios opõe-se a uma forma preexistente do material.

De forma a ilustrar este tema e especialmente a prática desenvolvida, apresentou-se o pensamento e processo relacional dos artistas Alberto Carneiro, Frans Krajcberg e Bob Verschueren. Que para além de impregnarem os seus trabalhos de sentido e promoverem uma relação fenomenológica, afetiva e sensorial, a matéria é empregue seguin-

33. “(...) one of the things that you learn about matter, about whatever material you use is the matter itself imposes its own form on form. So, if you use wood it’s going to impose its form on form (...)” Richard Serra and Martin Schwander; parte 5/8.

do a sua própria forma. Sendo a matéria extraída da própria natureza, em que é mantido as próprias características e história, na qual surge na obra como guia para todo o processo de trabalho.

No caso de Aberto Carneiro, tem como base a trabalho a relação entre o seu corpo e a matéria, uma vivência estética na qual a escolha dos materiais da natureza tem que ver com a energia que este consegue ver e identificar na matéria. Trabalha com árvores e madeira, mas ao trabalhar com este material procura descobrir novamente a árvore que existe nela, a energia e a essência da vida da árvore.

Em Frans Krajcberg são evidentes preocupações ecológicas e éticas na sua obra na tentativa de encontrar soluções ao que ainda sucede nos dias de hoje nas florestas do Brasil. Krajcberg recorre a pigmentos minerais, terra e troncos de restos de queimadas ou desflorestações e apresenta a marca das ações do homem sobre a natureza.

Enquanto que, no trabalho de Bob Verschueren há especial interesse pelo material em constante transformação, como por exemplo as folhas que vão mudando de cor. Este estabelece assim, uma relação com a matéria como se esta fosse vida e em transformação como um ser humano.

Para estes autores, o material e a experiência surgem como base de todo o trabalho, visto que influencia e orienta o artista no rumo a tomar. Além desse aspeto em comum, relacionam-se profundamente com a natureza e no caso de Carneiro e Krajcberg numa atitude mais ecológica.

No entanto, no contexto da componente prática deste trabalho de projeto, é evidente a importância de Alberto Carneiro para a prática desenvolvida numa etapa inicial, em que os objetos incluíam o vidro negro associado ao silêncio e à morte. Aqui o vidro remete para os espelhos na sua obra, na qual as cascas se podem ver refletidas como prolongamento das suas formas, bem como o espetador, o

artista e o contexto se podem ver através do reflexo. Existe assim uma fusão entre o espaço, todos os elementos que constituem o objeto e o espectador.

Outro aspecto significativo é a relação que este autor estabelece com a sua terra natal, na necessidade de viver no contexto das suas origens e de se envolver com a matéria existente especificamente nos espaços agrícolas. Também se torna evidente esta necessidade em Krajcberg apesar de ter nascido na Polónia vê nas florestas do Brasil a sua casa, como se, quando não rodeado por esses espaços a arte não se manifestasse. Já no caso de Verschueren é fascinante nas suas instalações a adição de elementos arquitetónicos à matéria orgânica. Algo que o artista usa recorrentemente por ser um componente neutro e geométrico que permite um diálogo ou até conflito entre os elementos.

Importa referir, que a prática desenvolvida apresenta como motivação criativa a matéria e a experiência, e promove um processo de forte componente espiritual, espaço-temporal e fenomenológico. Existe aqui um interesse pelo caminhar pela floresta e um envolvimento direto com as matérias que esta contém, que nos comove e atinge fisicamente e mentalmente. O material orgânico é transformado e utilizado dando especial atenção às propriedades físicas e qualidades inerentes, sendo estabelecido uma relação formal e concetual no diálogo entre o autor e a matéria, e entre a matéria e a paisagem. Esta vivência é uma experiência de conforto, proteção e simultaneamente de confronto, na qual estão presentes experiências passadas que fazem parte de nós e do próprio espaço. É estabelecido uma relação corporal e mental percecionado através de todos os sentidos, e a partir de um corpo que se envolve, sente, aproxima, afasta e confronta. Tudo isto possibilita e cria uma relação de proximidade, intimidade e ligação com a matéria.

Assim, estimula uma relação de interdependência entre o autor e a matéria, que surge como protagonista para a

experiência artística, num discurso e força expressiva, que determina a ação e a própria obra.

A investigação possibilitou a apresentação e um reconhecimento da relação que o artista estabelece com a matéria, e a experiência que surge desse contato. Verificou-se que apesar de se manifestar de diversas formas de envolvimento com o material, assume sempre um papel importante na prática artística. No entanto, nuns casos delimita o artista e dita o caminho a seguir, e noutros esta é manipulada e limitada por este. No primeiro caso, surge geralmente na experiência com matérias puras e orgânicas extraídas diretamente dos espaços, numa relação mais próxima e espiritual, remetendo por vezes para uma experiência fenomenológica. Aqui a matéria revela-se como possuidora de uma voz e com todas as suas respetivas potencialidades. No segundo caso, existe um maior recurso a meios tecnológicos e industriais que alteram o material em função de uma intenção, em que por vezes apagam completamente os vestígios da matéria.

Também se apurou que a forma não deve ser entendida como uma dualidade, visto que a própria matéria impõe a sua forma e que esta só se torna corpórea na matéria. Porém, parece existir quem contrarie esta ideia da forma já preexistir no material, isto acontece por exemplo quando um material tem determinadas características e é revelado com uma forma a parecer o oposto do que é na realidade.

É evidente que há diversas formas de se relacionar e dialogar com a matéria, e que se trata de um processo extenso que necessita de continuar a ser investigado, salientando-se que muitas vezes a informação disponível não permite evidenciar o papel deste tipo de relacionamentos na prática artística, tendo em vista que, nem sempre temos o discurso direto que nos permita comprovar a posição dos artistas. Espera-se, contudo, que esta investigação permita contribuir para um esclarecimento sobre a importância da matéria para alguma prática artística e, que o trabalho

prático desenvolvido possa contribuir para o leitor e espectador, da mesma forma que pessoalmente contribuiu na descoberta de novas formas e modos de fazer, mas sobretudo, como modo de reflexão sobre a própria vida, em que a arte é certamente a melhor forma de pensar sobre quem somos.

Bibliografia

Abram, D. (2007). *A magia do sensível*. (J. Duarte, trad.) Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Almeida, B. F. P. d. (2006). *Rui Chafes: a doce flor da desordem*. Editorial Caminho, Lisboa.

Amarante, C. M. M. M. A. d. S. C. (2015). *Alberto Carneiro: grande prémio Amadeu de Sousa- Cardoso*. Câmara Municipal, Amarante.

Bachelard, G. (2013). *A poética do espaço*. (A. d. Leal, Trad.) Brasil. Disponível em: <https://bibliotecadafilo.files.wordpress.com/2013/11/bachelard-a-poc3a9tica-do-espaco.pdf> (acedido a 5 de maio de 2017).

Borer, A. (1996). *The essential Joseph Beuys/ Alain Borer*. Ed. Lothar Schirmer, Thames & Hudson, London.

Calvocoressi, R. (2016). *Yves Klein and the birth of the blue*. The guardian. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/may/13/yves-klein-london-birth-blue> (acedido a 4 de agosto de 2017).

Careri, F. (2004). *Walkscapes: walking as an aesthetic=el andar como prática estética*/Francesco Careri (G. Gili Ed.). Barcelona.

Castro, A. e. (2013). *Mark Rothko & Romy Castro: matérias de intimidade- intimidade com as matérias*. New York: Create Space/Phsophy Books Company.

Chafes, R. (2003). *Um sopro: esculturas 1998-2002*. Galeria Graça Brandão, Porto.

Close, C. (2008). *Richard Serra: Man of Steel*. Disponível em: http://www.bbc.co.uk/imagine/article/man_of_steel.shtml (acedido a 23 de julho de 2017).

Contemporânea, C. G. d. A. (2001). *Alberto Carneiro / Centro Galego de Arte Contemporânea*. [Santiago de Compostela].

Contemporânea, F. d. S. M. d. A. (2013). *Alberto Carneiro: arte vida/vida arte=art life/life art* / coord. Maria Burmester; trad. Rui Cascais Parada, Vasco Mota Pereira; fot. Filipe Braga (Fundação de Serralves ed.). Porto.

Farreras, F. (2007). *Farreras: a matéria da pintura*. Casa da Cerca-Centro de Arte Contemporânea, Câmara Municipal, Almada.

Focillon, H. (1988). *A Vida das Formas seguido de Elogio da Mão*. (F. Caetano da Silva, Trad.) Arte e Comunicação, Lisboa, Edições 70.

Gonçalves, F. j. (2014). *A madeira na escultura*. Universidade de Lisboa. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/11988> (acedido a 9 de agosto de 2017).

Gonzatto, R. (2012). *Do ato de expressão à experiência estética em Dewey*. Brasil. Disponível em: http://w3.ufsm.br/senafe/senafe2012/Anais/Eixo_4/Cosmo_Rafael_Gonzatto.pdf (acedido a 12 de agosto de 2017).

Harlan, V. (2010). *What is art? Conversation with Joseph Beuys*. Forest Row: Clairview Books.

Heidegger, M. (2005). *Ser e tempo*. (M. Schuback, Trad.) Universidade de São Francisco, Editora Vozes.

Inwood, M. (2002). *Dicionário Heidegger*. (L. Buarque de Holanda, Trad.) Jorge Zahar, Rio de Janeiro.

Husserl, E. (2016). *A ideia da fenomenologia*. (A. Mourão, Trad.) Arte e Comunicação, Lisboa, Edições 70.

K.Grande, J. (2004). *Art nature dialogues with enviromental artists*. New York: State University of New York Press.

Long, R. (1994). *Walking in circles*. Londres: Thames and Hudson.

Lyotard, J.F. (1999). *A fenomenologia*. (A. Rodrigues, Trad.) Biblioteca Básica de Filosofia, Lisboa, Edições 70.

Macedo, P. (Realizador). (2014). *Entre imagens*. Gabriela Albergaria [documentário], parte 4/13. Portugal. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b2d3uHmHOeQ> (acedido em 12 de maio de 2017).

Mattar, D. (2003). *Frans Krajcberg - Paisagens Ressurgidas*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil.

Merleau-Ponty, M. (2006). *Phenomenology of perception*. (C. Smith, Trad.) London, Routledge.

Mourão, I. D. (2012). *Repetição crítica. Chegar à forma, partir da forma*. Lisboa. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/20944> (acedido a 11 de agosto de 2017).

Nunes, B. (2002). *Heidegger & Ser e Tempo*. Jorge Zahar Editor Ltda. Rio de Janeiro. Disponível em: <https://documents.tips/download/link/6618292-benedito-nunes-heidegger-ser-e-tempopdf> (acedido em 7 de agosto de 2017).

Obarch, N. (2013). *On materials in art & art therapy*. Disponível em: http://www.nonaorbach.com/NonaOrbach_on_materials_in_art.pdf (acedido a 9 de agosto de 2017).

O'Hagan, S. (2009). *One step beyond*. The guardian. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/may/10/art-richard-long> (acedido a 3 de agosto de 2017).

Ottmann, K. (1989). *Richard Serra*. Journal of Contemporary Art. Disponível em: <http://www.jca-online.com/serra.html> (acedido a 23 de julho de 2017).

Paulo, F.B.d.S. (2016). *Incerteza Viva*. 32ª Bienal de São Paulo, Ministério da Cultura e Itaú/coord.Jochen Volz e Júlia Rebouças;(Fundação Bienal de São Paulo ed.)São Paulo.

Pinto, A. M. (2012). *Richard Long - caminhar como uma forma de arte*. Obvious, da ponte para o miradouro. Disponível em: http://lounge.obviousmag.org/da_ponte_para_o_miradouro/2012/02/richard-long---caminhar-como-uma-forma-de-arte.html (acedido a 3 de Agosto de 2017).

Rato, V. (2013). *É ferro e preto. É romântico, conceptual, barroco e minimal*. Público, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.publico.pt/temas/jornal/e-ferro-e-preto-e-romantico-conceptual-barroco-e-minimal-26525465> (acedido a 2 de Agosto de 2017).

Ribeiro, A.M. (2013). *O mundo de Alberto Carneiro cabe numa cerejeira*. Público, Porto. Disponível em: <https://www.publico.pt/2013/06/09/culturaipsilon/noticia/o-mundo-de-alberto-carnerio-cabe-numa-cerejeira-1596898> (acedido a 20 de Julho de 2017).

Saldanha, P. (2013). *Expedições*. Paula Saldanha, Roberto Werneck e Frans Krajcberg. Tv Brasil. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yXvaM_H1_A (acedido a 9 de julho de 2017).

Schwander, M. (2011) *Artist talk –Richard Serra and Martin Schwander*, parte 5/8. Disponível em: <https://www>.

youtube.com/watch?v=3m5JOTSxnm4 (acedido em 21 de dezembro de 2016).

Sargento, P. (2009) *Autonomia, Alheamento, incorporação*. Uma leitura de A vida das Formas. Disponível em: http://www.academia.edu/1270361/Autonomia_Alheamento_incorpora%C3%A7%C3%A3o._Uma_leitura_de_A_vida_das_Formas_Henri_Focillon_ (acedido em 11 de agosto de 2017).

Serra, R. (1999). *The Matter of Time*, Bilbao. Steidl Publishers, Museu Guggenheim.

Serra, R. (2014). *Uma reflexão de Richard Serra sobre o que não é leve*. Trad. Paloma Vidal. São Paulo. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/05/1455424-uma-reflexao-de-richard-serra-sobre-o-que-nao-e-leve.shtml> (acedido a 3 de agosto de 2017).

Tilley, C. (2004). *The materiality of stone*. Explorations in Landscape Phenomenology: 1. Nova Iorque.

Weitemeier, H. (2001). *Yves Klein: 1928-1962*. International Klein blue. Ed. Taschen.

Valverde, M. (2008). *Merleau-Ponty em Salvador*. Ed. Arcadia: Salvador.

Verschueren, B. (2008). *Dialogues entre Nature et Architecture*. Ed. Mardaga.

Índice de imagens

Figura 1. Sabina Couto, *Natureza que convoca e se converte II*, detalhe, madeira de mimosa, arame e resina, 2017. Foto: Jorge Alves Fonte: autor

Figura 2. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Autorretrato*, óleo sobre tela, 1658. Fonte: <https://educacion.ufm.edu/rembrandt-van-rijn-autorretrato-oleo-sobre-tela-1658/>

Figura 3. Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, *O atlas*, mármore, 277cm, 1530 – 34. Fonte: <http://www.accademia.org/explore-museum/artworks/michelangelos-prisoners-slaves/>

Figura 4. Alberto Carneiro, *Água e fogo*, 2007 – 2014, cortesia Galeira Fernando Santos, Porto, 2014. Fonte: http://www.galeriafernandosantos.com/ex_detail.php?id=109

Figura 5. Frans Krajcberg, *Natureza extrema*, 2012. Fonte: <http://diasemprevisao.blogspot.pt/2012/07/?m=0>

Figura 6. Bob Verschueren, *Instalação V/ 06*, ramos e vaso de terracota. Fonte: <http://www.bobverschueren.net/AjoutObjetEng.html>

Figura 7. Sabina Couto, *Natureza que convoca e se converte I*, detalhe, madeira de mimosa, arame e resina, 2017. Foto: Jorge Alves Fonte: autor

Figura 8. Alberto Carneiro, *O canavial: memória meta-*

morfose de um corpo ausente, 1968. Fonte: <https://www.publico.pt/2013/06/09/culturaipsilon/noticia/o-mundo-de-alberto-carnerio-cabe-numa-cerejeira-1596898>

Figura 9. Frans Krajcberg, *Sem título (Bailarinas)*, esculturas de madeira queimada e pigmentos naturais. Fonte: <http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2552>

Figura 10. Bob Verschueren, *Instalação XII / ∞*. placa de adubo e juncos, Bruxelas. Fonte: <http://www.bobverschueren.net/AjoutElementEng.html>

Figura 11. Rui Chafes, *Um sopro dolorosamente suave*, ferro, 290 x 720 x 325 cm, 2001. Fonte: Chafes, *Um sopro*. Galeria Graça Brandão, Porto, 2003.

Figura 12. Sabina Couto, *Natureza que convoca e se converte I*, detalhe, madeira de mimosa, arame e resina, 2017. Foto: Jorge Alves Fonte: autor

Figura 13. Joseph Beuys, *Cadeira gorda*, 1964. Fonte: <http://casavogue.globo.com/Colunas/Gemada/noticia/2016/03/bergamin-gomide-expoe-joseph-beuys-30-anos-apos-morte-do-artista.html>

Figura 14. Francisco Farreras, *Nº10764*, relevo, 57 x 47 cm, 2016. Fonte: <http://www.luciamendoza.es/es/artistas/francisco-farreras>

Figura 15. Yves Klein, *Antropometria da era azul*, fragmentos de corpo, 1958. Fonte: <http://www.wipplay.com/blog/2017/06/21/yves-klein-anthropometries-de-lepoque-bleue-vers-1958>

Figura 16. Richard Serra, *Entre o touro e a esfera*, Museu Guggenheim, Nova Iorque 2003 – 2005. Fonte: <http://arteseanp.blogspot.pt/2011/07/as-esculturas-de-richard-serra.html>

Figura 17. Romy Castro, *O tempo negro*, técnica mista sobre papel, 36x50 cm, 1956. Fonte: <https://subastareal.es/pintura/romy-castro-the-black-time-1996>

Figura 18. Richard Long, *A walking and running circle*, Índia, 2003. Fonte: <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculpupgrades/asharc.html>

Figura 19. Sabina Couto, *Caminhada na floresta*, 2017
Fonte: autor

Figura 20. Sabina Couto, *Caminhada na floresta 1*, 2017.
Fonte: autor

Figura 21. Gabriela Albergaria, *Sem título*, árvore local, varas e arruelas, dimensões variáveis, 2015. Fonte: <http://www.gabrielaalbergaria.com/L-Espace-est-une-impasse-ou-son-temps-s-abolit>

Figura 22. Sabina Couto, *Ritual de recolha*, série de imagens, 2017. Fonte: autor

Figura 23. Sabina Couto, *Sobre o isolamento 1*, cascas de eucalipto, vidro negro e alfinetes, 45x50x45 cm, 2015.
Foto: Maria João Almeida Fonte: autor

Figura 24. Alberto Carneiro, *Arte vida / vida arte*, Museu de Serralves, Porto, 2013. Fonte: <https://alchetron.com/Alberto-Carneiro-217405-W>

Figura 25. Sabina Couto, *Dentro do isolamento 1*, cascas de eucalipto, cadeira, vidro negro e alfinetes, 110x150x110cm, 2015 Foto: Maria João Almeida Fonte: autor

Figura 26. Sabina Couto, *Sem título I*, caneta sobre papel, 2017 Fonte: autor

Figura 27. Sabina Couto, *Sem título II*, caneta sobre papel, 2017. Fonte: autor

Figura 28. Peter Zumthor, *Capela Bruder Klaus*, 2007. Fotos: Aldo Amoretti Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/798788/capela-de-campo-bruder-klaus-de-peter-zumthor-pelas-lentes-de-aldo-amoretti>

Figura 29. Sabina Couto, *Sem título*, acrílico sobre papel, 70x100cm, 2015. Fonte: autor

Figura 30. Sabina Couto, *Sem título*, acrílico sobre papel, 150x100cm, 2015. Fonte: autor

Figura 31. Sabina Couto, *Série de desenhos no espaço de atelier*, acrílico sobre papel, 150x210cm, 2016. Fonte: autor

Figura 32. Sabina Couto, *Sem título*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017. Fonte: autor

Figura 33. Robert Schad, *Através do tempo e do espaço*, Museu de arte Ravensburg. Foto: Harald Ruppert Fonte: <http://www.suedkurier.de/region/bodenseekreis-oberschwaben/ravensburg/Eroeffnung-der-Robert-Schad-Ausstellung;art372490,9147204>

Figura 34. Sabina Couto, *Processo de construção*, 2017 Fonte: autor

Figura 35. Sabina Couto, *Acabamento final*, aplicação de resina, 2017. Foto: Jorge Alves. Fonte: autor

Figura 36. Giuseppe Licari, *Humus*, Festival Watou Kunsten. Foto: Job Jannsen / Jan Adriaans Fonte: <http://www.fubiz.net/en/2015/11/03/real-tree-roots-chandeliers-installation/>

Figura 37. Renzo Piano, Menil Collection de Houston. Foto: Paul Hester Fonte: <http://www.archdaily.com.br/01-94170/menil-collection-de-renzo-piano-selecionada-para-receber-o-premio-de-25-anos-da-aia>

Figura 38. Sabina Couto, *Sem título*, acrílico sobre papel, 50x70cm, 2017. Foto: Jorge Alves. Fonte: autor

Figura 39 e seguintes. Sabina Couto, Catálogo de Obras. Fotos do autor.

